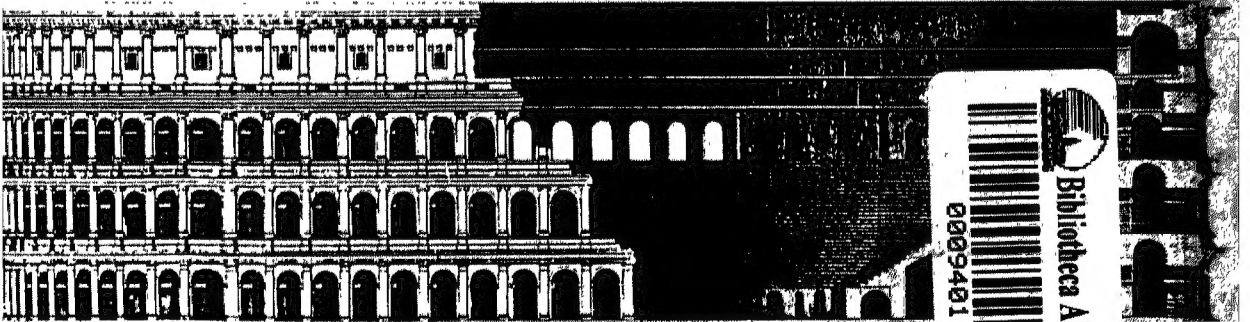


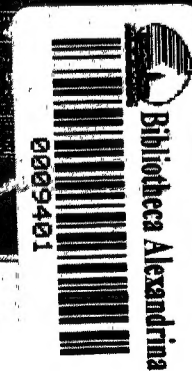
دكتور أحمد عثمان

الأدب الإغريقي

تراث الإنسان وأعماله



دار المعارف



بكتور أحمد عثمان

الأدب الإغريقي

تراث إنسانيا وعالميا

- اللوحة والشعر التعليلي
- الشعر الفني
- الدراما قمة النضج الشعري
- النثر وفنونه
- الأدب الكندي

الطبعة الثانية



دار المعارف

تصميم الغلاف : محمد ابوطالب

الإهداء

إلى طه حسين
ومستقبل الثقافة الكلاسيكية
في مصر والعالم العربي
ع. ١

بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ

مقدمة

إن أى أدب يمتلك شاعرا مثل هوميروس وحده أو سوفوكليس أو أريستوفانيس، أو حتى كاتبنا ناثرا مثل أفلاطون أو أرسطو، أو قل خطيبا مثل ديموستينيس أو مؤرخا مثل هيرودوتوس أو ثوكيديديس، أى أدب يمتلك واحدا فقط مثل هؤلاء المؤلفين قين بأن يصبح أدبا عالميا وإنسانيا خالدا. فما بالنا بالأدب الإغريقى الذى يضم بين مؤلفيه جميع هؤلاء الأدباء؟ بل ماذا كان سيصبح الحال لو أن كل نتاج الأدب الإغريقى قد وصل إلينا كاملا؟ فما يبعث على الأسف حقا أن الغالبية العظمى من كتابات الإغريقى الأدبية قد فقدت، وما تبقى لنا منها لا يعدو أن يشكل نسبة ضئيلة للغاية. نضرب على ذلك مثلا بشعراء الثلاث التراجيدى الخالد أيسخولوس وسوفوكليس ويوريبيديس. فلقد عزی إليهم مجتمعين ما لا يقل عن ثلاثمائة مسرحية - وهذا ما سيتحقق منه القارئ بنفسه فى الباب الثالث حيث سنورد قوائم بأعمال هؤلاء الشعراء الموجودة والمفقودة - ولم يصل إلينا كاملا من هؤلاء الشعراء الثلاث سوى ما يزيد قليلا على الثلاثين مسرحية. وبعبارة أخرى فإن نسبة ما وصلنا إلى مجمل نتاج هؤلاء الشعراء الثلاث ليست سوى العشر تقريبا!. وإذا أضفنا إلى ذلك الأعداد الهائلة لأسماء شعراء تراجيديين آخرين سمعنا بهم ولم تصلنا منهم سوى شذرات متفرقة أو لم يصلنا منهم شيء البتة لأمكننا القول بأن ما وصلنا من نتاج المسرح الإغريقى التراجيدى ككل لا يعدو الفئات المتبقى من مائدة كانت ضخمة وحافلة.

وبغض النظر عن قيمة الأعمال الأدبية الإغريقية المفقودة - والتى قد تكون أفضل أو أسوأ مما وصلنا - فإننا أردنا التنويه إلى كثرتها مستهدفين بذلك تبيان حقيقة مهمة. ذلك أن تقييما للأدب الإغريقى ليس - ولا يمكن أن يكون -

مكتملا لأنه يقوم على أساس ما نستطيع أن نفهمه من المؤلفات التي وصلت إلينا. وبعبارة أخرى نقول أن صورة الأدب الإغريق بالنسبة لنا لا زالت غامضة في بعض النواحي وبجهولة في نواحي أخرى. ونحن في كثير من الحالات مضطرون إلى اللجوء للتخمين بصدد هذه المسألة أو تلك. وفي أحيان كثيرة نعتمد في حديثنا عن هذا الأديب أو تلك الحقبة على معلومات غير مباشرة أى على ما قاله مؤلفون ونحاة لاحقون كانوا يمتلكون بعض المؤلفات التي فقدت بعد ذلك.

نقطة أخرى نود أن يحيط القارئ بها علما قبل أن يشرع في تقليب صفحات هذا الكتاب وهي أن الأدب الإغريق في مجمله أدب شفاهي مسموع لا أدب مكتوب مقروء. وظل الحال هكذا حتى أواخر العصر الإغريق عندما شرع فقهاء ونحاة الإسكندرية في تحقيقه وتدوينه. وهذه السمة السماعية أى الصوتية المميزة للأدب الإغريق تمثل عقبة كثوفاً في سبيل إستيعابنا الكامل لروائعه. ذلك أننا بالضرورة في عصرنا الحديث نقرأ الأدب الإغريق بدلا من أن نسمعه يلقى علينا أو ينشد أو يغنى بمصاحبة الموسيقى (في حالة الشعر). وهب أننا سنستمع لهذا الأدب ولن نقرأه فكيف سيتم ذلك؟ لا يستطيع المحدثون مهما أتقنوا اللغة الإغريقية أن يفهموها فهما كاملا يصل بهم إلى حد تذوق الجانب الصوتي في الأدب الإغريق. والأدهى من ذلك أن معظمنا يقرأ الأدب الإغريق مترجما ومن المعروف أن الترجمة في غالب الأحيان تفسد النصوص - لاسيما إذا كانت شعرا - ومن المؤكد أنها لن تنقل إلينا الجانب الصوتي في اللغة الأدبية الإغريقية نثرا كانت أم شعرا.

ولقد إقتطف العلامة الأشهر كيتو (H.D. F. Kitto) مقولة لمؤرخ الفلسفة الإغريقية جثري (W.K.C. Guthrie) فحواها « أن الإغريق ما زالوا بالنسبة لنا في كثير من النواحي شعبا أجنبيا لا نعرف عنه الكثير* ». وكتب السير س.م. باورا (C.M. Bowra) - وهو أحد مشاهير علماء الكلاسيكيات في إنجلترا - كتابا عن الأدب الإغريق نشر عام ١٩٦٦ وجاء في مقدمته « يحتاج كتاب عن الأدب الإغريق

وتاريخه بالمعنى السلم للكلمة إلى فريق عمل كبير من العلماء وينبغي أن يتكون مثل هذا الكتاب من عدة مجلدات» ثم يضيف قوله «ومثل هذا الكتاب لا وجود له في اللغة الإنجليزية*».

ولست أدرى ماذا يمكن أن نقول نحن العرب بالنسبة لما تمتلكه مكتبتنا عن الأدب الإغريق! فإذا كان الأوروبيون بعد عدة قرون من حركة إحياء التراث الكلاسيكي إبان عصر النهضة وحتى القرن العشرين يقولون أنه ليس لديهم بعد الكتاب الوافي الذي يغطي الأدب الإغريق تغطية شاملة فلإننا لا نتجاوز الحقيقة إذا قلنا أن كل ما لدينا بالمكتبة العربية عن الأدب الإغريق لا يعدو أن يكون مجرد قشور طفيفة. وكل الجهود المبذولة من أيام طه حسين وحتى الآن تعد بمثابة جولات إستطلاعية عامة وغير منظمة. إنها جهود تعريفية تهدف إلى استكشاف المجهول. وبكل صراحة يمكن القول أننا لم نصل بعد إلى مرحلة الغوص في باطن الأدب الإغريق واستخراج جواهره ولآلئه.

ولا يزعم الكتاب الذي نقدم له أنه قادر على رحلة الغوص هذه. إذ لا بد قبل ذلك من أن تتوافر للقارئ العرب خريطة عامة - ومفصلة بعض الشيء - لمراحل تطور الأدب الإغريق وأهم فنونه واتجاهاته. فالقارئ الذي ليست لديه مثل هذه الخريطة غير قادر على التصور الشمولى أو الرؤية العامة وذلك أمر ضرورى ومبدئى لمن يريد أن يذهب إلى ما وراء مجرد الإلمام العام والمسطح. الرؤية الشمولية العامة - بعبارة أخرى - هى التى تمهد الطريق للدراسات التخصصية الدقيقة فى هذه الجزئية أو تلك. ويأخذ الكتاب الذى بين أيدينا هذه المهمة التمهيدية على عاتقه. فهو إلى حد كبير يتبع المنهج التاريخى للدراسة الأدبية وإن كانت تنقصه بعض التفاصيل المتعلقة بالتطور السياسى والاقتصادى والاجتماعى عبر عصور الحضارة الإغريقية، والتى تمثل الخلفية العامة لتطور الأدب الإغريق نفسه. وفى الواقع إقتصد الكتاب فى تناول هذه الخلفية إلى أقصى حد بسبب ضيق المجال وليس لآى سبب آخر. بل إننا نؤمن بأهمية المنهج التاريخى لفهم الأدب. فلا يمكن على سبيل المثال

أن نفهم المسرح الإغريق دون أن نبدأ بالخلفية الطبيعية والجغرافية أو دون أن نلق نظرة فاحصة على أصول هذا الفن الدينية والاجتماعية والاقتصادية وكذا الظروف السياسية. لابد من دراسة أنماط العلاقات الاجتماعية بين الأقارب داخل الأسرة الواحدة وخارجها، ولا مفر من دراسة وضع المرأة في البيت وفي المجتمع ككل، ومن الضروري أن نتعرف على مفاهيم الصداقة والحب وكذا طبيعة العلاقة بين الناس والآلهة في ضوء الشعائر والطقوس الدينية والمعتقدات الفكرية. هذه كلها أمور لا غنى عنها لمن يشرع في دراسة المسرح الإغريق على سبيل المثال فبدونها لا يمكن تفهم القضايا الإنسانية المطروحة في هذا المسرح.

ومع ذلك فقد فضلنا أن لا نستغرق في تفاصيل الخلفية التاريخية للأدب الإغريق ورأينا ضرورة تسليط الضوء على الجوانب الفنية في مؤلفات هذا الأدب محاولين أن نتعرف على طبيعة كل ضرب أدبي ووظيفته. وساعدنا في تحقيق ذلك عاملان رئيسيان أولهما أن الأدب الإغريق قد تطور فنيا من مرحلة إلى أخرى على نحو طبيعي للغاية. حتى أن بعض النقاد شبهوه بالإنسان الذي تقابل طفولته الشعر الملحمي حيث لا يتحدث الأطفال في العادة إلا عن أمجاد الآباء والأجداد. أما الشعر التعليمي فيمثل مرحلة الصبا أي مرحلة تلقى العلوم والدروس. ويأتى الشعر الغنائي تعبيرا عن مرحلة الشباب بكل ما فيها من إهتمام بالذات وتأجج في العواطف والأهواء. وبعد ذلك تصل الدراما فتقطف ثمار هذه المراحل الثلاث جميعا وتعبر بالأدب الإغريق إلى مرحلة الرجولة الناضجة. وفي غضون ذلك ينمو النثر الأدبي رمز الحكمة والتعقل أي سن الكهولة. ثم تبدأ أعراض الشيخوخة في الزحف على آداب العصر الهيلينستي وتتوطن أمراضها في الإسكندرية. وفي سن الشيخوخة تضعف ملكة الإبداع ويلوك الناس ذكريات الماضي. وسواء قبلنا تشبيه الأدب الإغريق وتطوره بمراحل حياة الإنسان أو رفضناه فإنه من الواضح أن هذا الأدب قد اتخذ مسارا تطوريا طبيعيا دون أن يقفز فجأة من عصر إلى آخر ودون أن تحدث به فجوات غير مفهومة أو طفرات غير مبررة.

أما العامل الثانى الذى ساعدنا على دراسة الجانب الفنى للأدب الإغريق فى ثنايا تناولنا التاريخى له فيتمثل فى أن هذا الأدب يتعامل بشكل مباشر أو غير مباشر

مع مشاكل الإنسان في كل زمان ومكان أى المشاكل الجوهرية المتعلقة بالوجود الإنسانى نفسه. ومن ثم فإن تذوقه أمر ميسور أما التجاوب معه فتاحة مضمونة. يعالج الأدب الإغريق موقع الإنسان في هذا الكون وعلاقته بالأشياء والأحياء من حوله وموقفه من الآلهة، وتحلل مؤلفات الأدب الإغريق أقوال وأفعال الإنسان وتعلل نجاحه أو فشله في هذه أو تلك. وهكذا أعطى الإغريق لأدبهم أهمية خاصة وجدية ذات مستوى رفيع ونادر فكسبوا له الخلود والعالية. فالأدب عندهم وسيلة لفهم الحياة الإنسانية دون أن يكون مجرد نقد لهذه الحياة. ذلك أن النقد غالباً ما يقف عند مجرد إصدار حكم حيادى يصل المرء إليه كنتيجة للمراقبة عن بعد أو لإتخاذ قرار فوق. وبخلاف ذلك ينزل الأدب الإغريق إلى أعماق الحياة الإنسانية ذاتها فيغوص في حقائقها ويهدف بذلك إلى تسليط الضوء على ما هية وقيمة الإنسان، لماذا يتصرف على هذا النحو أو ذاك؟. ولهذا السبب نلاحظ أن معظم الأدب الإغريق لا يتركز على الآلهة ولا على البشر وحدهم بل يمزج ما بين هذين العالمين لأنه يعتبرهما طرفين شريكين وعلى قدم المساواة في صنع عالم واحد ووجود واحد فريد من نوعه لم تعرف الآداب القديمة له مثيلاً من قبل. فالكتاب الإغريق يقف بقلميه مزروعين في تربة الأرض محمّلين في السماء لأن هذه التربة هى ملتقى البشر والآلهة على حد سواء. وعندما يخلق بخياله إلى أجواز الفضاء سابحاً في عالم الميتافيزيقيا والأساطير ومعاشياً للأفلاك والآلهة تظل قدامه مغروستين في التربة لسبب بسيط جداً وهو عدم وجود حاجز فولاذى يعمق إتحاد الأرض بالسماء في العقلية الإغريقية. وهذا ما نلمسه في الأدب الإغريق منذ بدايته أى في عالم هوميروس وحتى آخر مراحلها مع تفاوت في الدرجات.

وقبل أن ننتهى من سطور هذه المقدمة الموجزة نود الإشارة على عجل إلى أن الأسطورة تمثل أهم موضوعات الإبداع الأدبى - شعراً ونثراً - عند الإغريق. ومن ثم كان الإلمام بالأساطير أمراً ضرورياً وحيوياً بالنسبة لأى مؤلف مهما كان النوع الأدبى الذى يمارس الكتابة فيه ملحمة أو قصيدة تعليمية، أغنية أو مسرحية، خطبة أو مقالا فلسفياً. وبالنسبة لنا فإن ذلك يعنى أمراً مهما للغاية أى أنه لما كانت الأسطورة ذات أصول شعبية قديمة بحيث لا تعرف أحياناً بدايتها - وهذا ما تنفق فيه جميع الشعوب - فإن تعامل الشعراء الإغريق مع مثل هذه الأسطورة يعد مثلاً

مبكرا ودرسا مفيدا في كيفية التعامل مع التراث وإعادة صياغته للتعبير عن الحاضر. ويصدق هذا على هوميروس نفسه الذي يمثل الصفحة الأولى في كتاب الأدب الإغريق. لأنه دون شك قد ورث الأساطير التي يتعامل معها عن أجيال سابقة من الشعراء المتجولين الذين ربما كانوا قد أخذوها عن الشرق الآسيوي أي من حضارات الشرق القديم. المهم أنه كان من الطبيعي أن تشغل قضية التعامل مع التراث الكثير من صفحات كتابنا هذا. ففي كل فن من فنون الأدب الإغريق نحاول دائما أن نمسك بالخيط من أوله ثم نتابعه إلى النهاية لنرى ماذا طرأ عليه من تحول وتبدل. وبذلك نلقى الضوء على علاقة الجديد المستحدث بأصوله القديمة الموروثة لكي يتسنى لنا تفهم ديناميكية التطور الأدبي في بلاد الإغريق.

لعل هذا الكتاب - حصيلة جهدي المتواضع - قد وضع لنفسه آمالا وأحلاما تفوق قدراته. فقد يكون من العسير تحقيق الكثير مما يتطلع إليه. وعلى أية حال يكفيه طموحا أنه يرصد مثل هذه الأهداف ويرسم الطريق إليها ويترك مهمة تحقيقها على نحو متكامل لأجيال أخرى قادمة - بإذن الله - من الكتب والدارسين الأكثر عمقا وتحصصا والأوفر تفصيلا وتدقيقا. كل ما نرجوه من كتابنا هذا أن يكون قادرا على تمهيد الأرض لزرع المستقبل الواعد في دنيا الثقافة الكلاسيكية. بالعالم العربي.

ولما كنا قد نشرنا جزءا كبيرا من هذا الكتاب في سلسلة عالم المعرفة الكويتية بعنوان «الشعر الإغريق تراثا إنسانيا وعلميا» فقد لزم التنويه إلى أننا في هذا الكتاب الذي بين أيدينا قد وسعنا بعض الشيء في الجزء المنشور، ثم أضفنا بابين كاملين لم يسبق نشرهما عن النثر الإغريق والأدب السكندري. وإذا كنا بتلك الإضافات نستهدف إستكمال مراحل تطور الأدب الإغريق فلإننا في الواقع لازلنا بحاجة إلى متابعة هذا التطور إبان العصر الروماني والبيزنطي وذلك في مرحلة قادمة بإذن الله.

ولقد أثار الجزء المنشور سلفا حوارا واسعا النطاق على إمتداد الوطن العربي كله. ولا يتسع المجال هنا لذكر كل ما نشر عنه في المجلات الدورية المتخصصة أو الصحافة ووسائل الاعلام المختلفة بالإضافة إلى الدراسات المتخصصة والكتب

والرسائل الجامعية التي إتصلت به على نحو أو آخر. نترك ذلك كله ونكتفى بمحاورة بعض الأساتذة من المهتمين بشئون الأدب الإغريق على نحو ملحوظ ومثمر. لقد أفدنا من مناقشات هؤلاء الأساتذة ونحن نعد كتابنا هذا للنشر. فقد كانت لهم نظرات ثاقبة وآراء قيمة لا في الجزء المنشور سلفاً من كتابنا فحسب بل وفي التراث الإغريق برمته وفي علاقته بالحضارة الإنسانية ككل.

ففي ندوة «مع النقد» بالبرنامج الشافى الإذاعى بتاريخ ١٩٨٤/١١/٢٨ أثنى الدكتور ثروت عكاشة وزير الثقافة الأسبق على الكتاب ثناءً مستطاباً ثم أخذ عليه أنه لا يعترف للمصريين القدامى بالأسبقية في معرفة وممارسة فن المسرح. ولأستاذنا الفاضل إهتمام خاص بالمسرح المصرى القديم فهو الذى سبق أن ترجم كتاب إيتين دريوتون عن هذا المسرح وله الكثير من الدراسات فى نفس المجال. وبإختصار شديد نشير إلى أن كتابنا هذا قد أكد فضل مصر وبلاد الشرق على الحضارة الإغريقية لأن أول عنوان فيه يتناول المصادر الشرقية لأشعار هوميروس. وإن كان ذلك لا ينفي إعتقادنا بأنه إذا كان المسرح المصرى القديم بذرة وضعت على ضفاف النيل فإنها لم تنضج وتثمر إلا فى بلاد الإغريق.

ولعله من المفيد هنا أن نقتطف جزءاً صغيراً من حديث الدكتور عبد المنعم تليمة - أستاذ النقد والأدب العربى بجامعة القاهرة - فى ندوة «جمعية الأدباء» يوم ١٩٨٤/١١/٢١ إذ قال :

« ثلاث مآثر تصدر هذا الكتاب لمن على بصر وعلى نظر بهذا الأمر وبهذا الميدان. أول شئ أن المؤلف على وعى كامل بأن القضية أو الإشكالية التى تواجه الآداب الحديثة هى إشكالية كيفية التعامل مع التراث. ولذلك منذ صفحاته الأولى إلى آخر صفحة فى الكتاب وهو يؤكد ثاماً على أن عظمة هوميروس وخلوده يكمنان فى أنه إستوعب ما سبقه من تجارب ومحاولات فى الموروث اليونانى الشعبى القديم وأن إمداده لهذا الأمر لم يكن إلا إنضاجاً لموروث قديم وكيفية مخصوصة، فذة وعبقرية، للتعامل مع موروث أمته. هذه مسألة تسعدنا نحن أصحاب الدراسات الأدبية وتضعنا مباشرة إزاء الخط الصحيح للتعامل مع الموروث البشرى إنسانياً كان هذا الموروث أو قومياً. الأمر الثانى فى هذا الكتاب الذى نحمده ونقف أمامه طويلاً

أن صاحب الكتاب يرد عوامل كثيرة وعناصر كثيرة في هذا الموروث الكلاسيكي إلى مصادره الشرقية. وهذا الأمر ربما يسعد أصحاب الفكر القومي الضيق، يسعدهم لأن بضاعتنا ردت إلينا... لكن الكاتب العالم لم يتخذ هذا سبيلًا وإنما اتخذ سبيل العلم الحقيقي. فهو لم يباه بمثل هذا الأمر ولم يتعسف أشياء وإنما جعل الأمر على أساس أنه محاورة إنسانية تتجاوزها الحضارات... أما المسألة الثالثة فهي مسألة عقد الصلة بين تراثنا العربي وبين هذا الموروث الإغريق فأشار إلى كيف أن الأقدمين من العرب قد أوغلوا أيما إغفال في التعرف على تلك المصادر الإغريقية».

واعترض الدكتور عبد المنعم تليمة على فكرة التطور الطبيعي للأدب الإغريق وهو في ذلك يتفق مع الدكتور يحيى عبد الله أستاذ الدراسات اليونانية واللاتينية الذى أثار نفس الاعتراض في الندوة الإذاعية المشار إليها سلفًا. وفي هذا الصدد نود التنويه إلى أن الكتاب الذى بين أيدينا لا يقول بأن الأدب الإغريق قد تطور آليا من الملحمة إلى الشعر التعليمى فالشعر الغنائى والدرامى وهلمجرا. بل إننا لا نتصور أن يتطور أى أدب في العالم تطورا آليا. ودليل ذلك أن الكتاب الذى بين أيدينا حافل بالتدخلات الموجودة فيما بين الأجناس الأدبية التى يقدمها. وهى تدخلات بدأت مع النشأة والتطور واستمرت حتى النهاية ولا زالت موجودة إلى يومنا هذا. ولكننا عندما نتحدث مثلا في الباب الأول عن الشعر الملحمى ونقول عصر الملحم فهذا لا يعنى سوى أن الغلبة كانت لهذا النوع الأدبى. ولكن الإزدهار الملحمى نفسه هو الذى تمخض عنه الشعر التعليمى. وفي ظل الإثنين ولد الشعر الغنائى ولكنه لم يزدهر إلا بعد زوال عصر إزدهارهما وهكذا. وبدراستنا للظروف التاريخية والملابسات السياسية والاقتصادية والاجتماعية وجدنا في ذلك تطورا طبيعيا، هذا كل ما قصدنا إليه.

وعلى أية حال فإننا نتوجه بالشكر العميق والإمتنان لكل الأساتذة الأفاضل الذين ساهموا في إثراء النقاش حول الأدب الإغريق تراثا إنسانيا وعالميا. ولا ننسى الإشارة إلى آراء الدكتور فخرى قسطندى أستاذ الأدب الإنجليزى وتركيزه على نقطتين أساسيتين الأولى أن هذا الكتاب هو أول دراسة تدعو إلى الفهم الصحيح للأدب الإغريق بإعتباره أدبا شفويا مسموعا لا مكتوبا مقروءا. والنقطة الثانية أن

١٣

هذا الكتاب يأخذ على عاتقه مهمة ضبط المعلومات وضبط الأسماء الإغريقية.
ولعل أهم ما خرجت به من كل هذه المناقشات هو أن الثقافة المصرية والعربية
تفتح ذراعيها مرحبة بكل جهد صادق لتوثيق علاقتها التاريخية بالتراث الإغريق
والرومان، وهذا ما يبحثنا على المزيد من مواصلة الجهد.
والله ولي التوفيق.

أحمد عثمان

القاهرة في ١٩٨٦/١١/٢٣

البَابُ الأولُ

طبيعة الشعر الإغريق ووظيفته من الملحمة إلى الشعر التعليمي

«دعنا نبدأ في أغنية ربات الفنون ساكنات الهيليكون اللائي يملكن
جبل الهيليكون العظيم والمقدس، ويرقصن بأقدامهن الناعمة حول النبع
القرمزي وحول مذبح زيوس القدير. فبعد أن إغتسلن في مياه
بيرميسوس أو نبع هيبوس، أو أوليمبوس المقدس قن برقصات ساحرة
ورشيقة فوق قمة الهيليكون، ثم إنسابت خطاهن وعلى الأقدام إنتقلن
من ذلك المكان ليلا يلفهن هواء كثير وسرن الواحدة تلو الأخرى وهن
يغنين بصوتهن الرخيم ويبتهلن إلى زيوس لابس الدرع أيجيس وهيرا
مليكة السماء والأرض»

هيسيودوس

الفصل الأول

هوميروس المبدع الأول

١ - المصادر الشرقية والمشكلة الهومرية

لا تشغل الدراسات الهومرية المهتمين بالشعر الملحمي فحسب بل تهم أيضا كل من له علاقة بدراسة الآداب قديمها وحديثها. فهوميروس هو ينبوع الأدب الإغريقى الذى إنشق جارفا من قبة شاهقة فسالت منه الأنهار هنا وهناك ونهل منه كل من جاء بعده فى الأدب الإغريقى والرومانى ثم الأوربي والعالمى. صارت أشعار هوميروس بمثابة كتابات مقدسة توجز جوهر المعرفة الإنسانية وتجسد التفوق البشرى. يقول أفلاطون أن من تتسنى له فرصة فهم هوميروس يهيمن على أساليب الفنون جميعا هيمنة تامة^(١). ويعتبر هيراكليتوس أشعاره منجما لا ينضب معينه من الورد الدينى والحكمة الفلسفية^(٢). ولم يقتصر تأثير هوميروس على الشعر بل إمتد إلى فنون النثر لأن النثرين تعلموا منه كيف يردون قصة طويلة فى أسلوب أدبى شيق، حتى أنه يمكن إعتبار تاريخ هيرودوتوس وكأنه ملحمة نثرية. وهكذا صار هوميروس يمرور الزمن فى نظر معجبيه من الإغريق والرومان الشاعر الذى لا يخطئ. إذ لا بد دائما من البحث عن المعنى الخفى الذى لم نعيه أو نستوعبه، ولا مناص فى النهاية من أن يكون هو الصائب ونحن المخطئون. وفى العصور الوسطى أصبح هوميروس (وفرجيليوس) منبعا لكل فتوى ومصدرا لكل حكمة ودرسا فى كل فن فلا مفر من إيجاد سند قوى من أشعاره إذا أراد أى إنسان أن يثبت حجته أو يدعم رأيه فى أية مسألة مطروحة علمية كانت أم فلسفية، دنيوية أم لاهوتية.

وعزَّ على جميع الأدباء والشعراء أن يرقوا إلى مستواه ففقدسوه. وتعدَّز على النقاد والباحثين أن يؤمنوا بوجوده فأنكروه وقالوا أنه أسطورة من الأساطير. وهكذا نشأت أعوص مشاكل التاريخ الأدبى أى المشكلة الهومرية.

لقد أثار ظهور هوميروس - أعظم الشعراء طرا - في بداية تاريخ الأدب الإغريق هذه المشكلة. فأصر بعض العلماء والفقهاء على أن هذا الشاعر لم يوجد على ظهر الأرض قط وأن اسمه هوميروس Homeros - ويعنى إما «الرهينة» أو «الأعمى» أو حرفيا «الذى لا يبصر» (ho me horon) - منحوت أبداً على الخيال الأسطوري. وذهب البعض إلى القول بأنه كان هناك عدة شعراء - لا شاعر واحد - بهذا الاسم. ثم خفف هؤلاء من غلوائهم وقالوا أنه كان هناك على الأقل شاعران بهذا الاسم أحدهما نظم «الإلياذة» والآخر هو مؤلف «الأوديسيا». وجدير بالذكر أن جذور المشكلة الهومرية تبدأ من العصر السكندري عندما بذرت بذور الشك في نسبة الملحميتين إلى هوميروس حيث رفضت جماعة «الفاسلين» (chorizontes) أن يكونا لشاعر واحد. وقال بعضهم أن «الإلياذة» من نظم هوميروس الشاب المتحمس أما «الأوديسيا» فهي من نتاج سنوات عمره الأخيرة أى فترة النضج والتعقل. يقول أحد النقاد الإغريق القدامى «ومن ثم فيمكن للمرء أن يشبه هوميروس في الأوديسيا بالشمس ساعة الغروب»^(٣).

وقبل أن نترك إشارتنا هذه السريعة إلى المشكلة الهومرية^(٤). لا يفوتنا التنويه إلى أن أول من أعطاها الطابع الأكاديمي المثمر هو العلامة الألماني الأشهر ف. أ. فولف بكتابه «مدخل إلى هوميروس» (Prolegomena ad Homerum) المنشور عام ١٧٩٥ م. وبلغ من قوة تأثير أبحاث فولف أن كل من أتى بعده من العلماء الرافضين لوجود هوميروس إعتبر فولفياً أى من أتباع نظرية فولف. وتتلخص هذه النظرية في القول بأن ملاحم هوميروس لم تدون في عصر نشأتها الذى لم يعرف فن تدوين الأدب. كما أنها لا يمكن أن تحفظ عن ظهر قلب ويتناقلها الناس شفاهة عبر الأجيال المتتالية لأنها تبلغ من الطول ما يعجز أى عقل بشرى عن حفظه. وعلى أية حال فلقد لعب فرسان المشكلة الهومرية دوراً مهماً في تطوير الدراسات الكلاسيكية (والإنسانية بصفة عامة). لقد حققوا نتائج هائلة لأن أبحاثهم كانت مغلصة وجادة وهى التى اجتذبت الكثير من الأقلام للكتابة عن هوميروس، وهى التى لفتت الأنظار إلى كثير من الجوانب والتفاصيل التى كانت مهملة من قبل. ونعنى بعض النواحي الأدبية والنحوية والعروضية وكذا الجانب التاريخي وعلاقة هوميروس بالآثار

وما إلى ذلك. فأقطاب المشكلة الهومرية هم الذين وضعوا الدراسات الهومرية بخاصة والدراسات الكلاسيكية بعامة على الطريق السليمة. منهم فهمنا كيف كان الشعر الملحمي يؤلف وينشد أى ينشر على الناس. فليس الامر متعلقا بشاعر أعمى ملهم أوحى إليه منذ الصبا أن يتغنى بالأشعار البطولية ولكنه على الأرجح رجل مثقف يعمل في مثابة وعناية ملموستين، يدرس ويهضم ويتمثل ما سبقه من تراث شفوي متناقل ثم يعيد إفرازه في شكل جديد مبتكر وأصيل. وإلى مفجرى المشكلة الهومرية ندين بمعرفة حقيقة أن نصوص هوميروس لم تك نهائية قط بل أدخلت عليها التعديلات وأقحم عليها الكثير من الأبيات من حين إلى حين، بل وربما تبدلت لغتها ذاتها كلما تقادمت وبدت عتيقة مغلقة لا تفهم أو مبتذلة لا تمتع. ومن ثم فإن هوميروس هو ما غلك من أشعار بصفة عامة أما إذا دققنا في التفاصيل والجزئيات فلربما نخرج بشيء آخر^(٤).

وجدير بالذكر في هذا المقام أن رائد الرومانسية المثالية في ألمانيا أى الشاعر شيللر كان معارضا قويا للنظرية الفولفية بيد أنه لم يكن يتقن اللغة الإغريقية إتقاننا يتيح له قراءة نصوص هوميروس. أما جوته فيلسوف ألمانيا الأشهر فقد كان فولفيا متحمسا أثناء تأليفه «هيرمان ودوروثيا» بل ذهب إلى ما وراء الفولفية ذاتها في بعض الأحيان. فإذا كان فولف يعتقد بوجود هوميروس ويؤرخ له بالقرن العاشر* ويسند إليه بعض الأشعار الرئيسية في صلب «الإلياذة» و «الأوديسيا» فإن جوته آمن بأن عددا من أتباع أو «أبناء هوميروس» (Homeridai) هم الذين قاموا بتأليف الملحميتين تأليفا جماعيا. بيد أن جوته عاد ليعدل في آرائه فيما بعد وأثناء تأليف «قصة أخيلليوس» وأصبح أكثر ميلا للإعتقاد بوجود وحدة تأليفية في الملاحم الهومرية. أما الناقد الألماني الكبير شليجل فقد شايح فولف بلا أدنى تحفظ. ولا يتسع المجال لتتبع سائر مواقف الأدباء والمفكرين الألمان والأوروبيين من المشكلة الهومرية. ومن حسن الحظ أن الدارسين المتخصصين والباحثين الجادين يميلون الآن إلى أن ينكبوا على نصوص هوميروس نفسها فحفا ودرسا، تمحيصا وتدقيقا في هذه

* تمود كل التواريخ المذكورة في هذا الكتاب إلى ما قبل الميلاد وفي المرات القليلة التى سنشير فيها إلى السنوات الميلادية ستبعمها بالحرف م.

الزاوية أو تلك النقطة دون أن يهدروا مزيدا من الوقت حول التساؤل ما إذا كان هوميروس حقيقة واقعة أم محض خيال. ونحن إذ نحبذ هذا الاتجاه وندعو إلى عدم نبش الرماد مرة أخرى في هذه المشكلة الشائكة نشيد بالثمار النافعة التي تجتنيها الدراسات الأدبية من أبحاث أقطابها.

ونحن نرى أن الدراسات الهومرية قد أغفلت جانبا مهما ربما يلعب دورا جوهريا في حل المشكلة الهومرية أو حتى فك بعض طلاسمها. ونعني المصادر الشرقية للملاحم هوميروس. وبالطبع فإن مثل هذا الموضوع يحتاج إلى مجلدات ضخمة ولا يتسع كتابنا هذا للخوض في غمار تفاصيله وسنكتفي هنا بلمس أهم الجوانب. ويادى ذى بدء نرى لزاما علينا توضيح أن فن الأدب ليس من إختراع الإغريق كما يظن الكثيرون. فقبل أن يظهر الإغريق (أى الهيلينيون) في شمال البحر الإيجهي كان هذا الفن قد قطع أشواطا من التطور والنضج في بلاد سومر وآكاد ومصر. وفي منتصف الألف الثانية عندما إستقر الإغريق حول البحر الإيجهي وبدأوا يظهرهم قدراتهم الحضارية واتصلوا بالحضارة المينوية في كريت كانت حضارات آسيا الصغرى - مثل الحضارة الحيثية بالأناضول والحضارة السامية في أوجاريت أى رأس شامرا في شمال سوريا - قد عرفت الفن الأدبي وممارسته بدرجة عالية من الوعى والوضوح وبلغت به مستوى رفيعا من الإتقان والنضج. ومن هذه الحضارات جميعا تعلم الإغريق بطريق مباشر أو غير مباشر بعض الدروس الأولية في مضمار المدنية والتحضر. أخذوا عنهم بعض الحكايات الشعبية عن الآلهة أو الأبطال. ونقلوا عنهم بعض الأفكار عن النظام الكون واللاهوت، وكذا بعض الترائيل والأناشيد التي تمجد الآلهة أو أشباه الآلهة من البشر الأحياء والموت. يقول بعض علماء الأساطير أنه قد أصبح من المسلم به أن الإغريق قد أخذوا عن الشرق فكرة تتابع حكاهم الساء أى التسلسل في أنساب الآلهة. وهى الفكرة التي نجدها في أشعار هوميروس، وإن لم تبلور إلا في قصيدة «أنساب الآلهة» لهيسيودوس كما سنرى في الفصل التالى من كتابنا هذا. إلى الشرق أيضا تعود تسمية هوميروس للمحيط (Okeanos) أنه أصل كل الأشياء وهى التي أصبحت فيما بعد أساسا للفكرة الفلسفية التي صاغها ثاليس (طاليس) في نظريته القائلة بأن الماء هو الأصل الثابت والأزلى في هذا الكون^(١).

ولربما تعلم الإغريق من أهل الشرق كذلك أن هناك ما نسميه فن الكتابة الأدبية أى فن التأليف الذى يختلف بالطبع عن حديث الحياة اليومية من ناحية والكتابة التخصصية الدقيقة من ناحية أخرى.

ولكن الإغريق تميزوا بالقدرة الفائقة على أن يصنعوا بما يأخذون عن الغير شيئاً جديداً يتفق مع طبائعهم وميولهم ورؤيتهم للحياة وأسلوب معيشتهم، حتى أنه صار من المتعذر أن نحدد بدقة مقدار ما يدينون به لحضارات الشرق القديم. ولتجبه الدارسون إلى القول بأن ما أخذوه عن الآخرين يقل بكثير عما أضافوه من عندياتهم وطبق هذا الحكم أول ما طبق على هوميروس.

وملاحم هوميروس هى أقدم ما وصلنا من الأدب الإغريق. بيد أنه لمن المرجح أن تكون بذور الشعر الملحمى الأصلية قد جاءت من الأناشيد والتراتيل الدينية التى تتغنى بأعجاء الآلهة والتى كانت تلقى أو تنشد فى الأعياد والمهرجانات العامة. ولقد نظم هذه الأشعار شعراء مجهولون أو بالأحرى أسطوريون، إذ لا نعرف عنهم سوى أسماءهم ومنهم أورفيوس وموسايوس وإيومولبوس. وجدير بالذكر أن أولى المسابقات الشعرية التى كانت تقام فى بلاد الإغريق كانت تقوم على الأشعار الدينية وتركزت فى دلفى مركز العبادة القديم^(١). ومن ثم كان الشعر الملحمى فى بداية عهده من عمل وإلقاء مغنى المعبد أو منشده الذى كان يعزف أثناء الإنشاد على القيثارة. ويبدو أن هذا الفن الشعرى الدينى قد جاء بلاد الإغريق من مراكز الحضارة الشرقية القديمة عبر آسيا الصغرى. المهم أنه كانت هناك أشعار تنشد حتى قبل الحروب الطروادية، وهى أشعار تركت بصماتها بالطبع على الملاحم التى نظمت لتروى أحداث هذه الحروب.

وببدأ الأدب الإغريق بالنسبة لنا - بل ولإغريق الفترة الكلاسيكية - عند منتصف القرن الثامن. فلدينا من نتاج ذلك الزمان بضع وثائق أدبية عبارة عن شذرات متفرقة مرسومة على الأوانى أو منحوتة على الحجر وعثر عليها فى أماكن متباعدة مثل أثينا وإيثاكي وبيراخورا (على الخليج الكورنثى) وإيسخيا (على خليج نابلى فى جنوب غرب إيطاليا) وغيرها. وبعض هذه الشذرات متصل بموضوع الاحتفالات الدينية وبعضها يتحدث عن الخمر والحب والرقص والصدقة وما إلى

ذلك. وبعضها يهدف إلى تخليد ذكرى هدية ما قدمت لهذا الإله أو تلك الإلهة تقريباً وتكرّماً. وكلها منظومة في الوزن السداسي ولم ينظمها شعراء محترفون. والسبب في أننا لا نملك شيئاً من النتاج الأدبي الإغريق قبل منتصف القرن الثامن بسيط. وهو أن الإغريق لم يعرفوا الأبجدية قبل ذلك التاريخ فلما عرفوها إستطاعوا في خلال أربعة أو خمسة قرون أن يكتبوا بها أدباً من أرق الآداب العالمية. ولما كانت ملاحم هوميروس تمثل قمة ما وصل إليه أدب هذه الفترة فإنها تحمل بعض سمات التشابه مع الشذرات التي وصلت إلينا منه كما أن هذه الملاحم لا بد وأن تكون قد وقعت تحت تأثير الحضارات الشرقية.

خلف الأشعار الهومرية إذن يقبع ماضٍ طويل وتراث عريق من أعمال أدبية لم تصل إلينا، لأنها في غياب فن تدوين الأدب لم تكتب ولكنها ألفت شفاهة وتناقلتها الأجيال قرناً بعد قرن من خلال الرواية المسموعة لا الصحف المطبوعة. ومن ثم لا نتجاوز الحقيقة إذا قلنا أن هذا التراث الشعري الشفوي - المفقود الآن - وما فيه من تأثيرات شرقية واضحة يعد الفصل الأول الذي بدونه لا يفهم كتاب الأدب الإغريق.

ويشئ من اليقين يمكن العودة بهذا الأدب المفقود إلى حوالى عام ١٦٠٠ - ١٢٠٠ أى إلى عصر الحضارة التي سماها القدامى بالحضارة الآخية وتحمل الآن اسم الحضارة الموكينية. يطلق هوميروس على أهل ذلك العصر إسم «الآخيون» أو «الأرجيون» أو «الدانائيون». على أن الإسم الأول هو الأكثر شيوعاً وشمولاً. وكان الآخيون يتكلمون لهجة قديمة من اللغة الإغريقية (أى الهيلينية) وصلتنا بعض الأمثلة منها على ألواح من الفخار إكتشفت في كنوسوس بكريت وفي موكيناي نفسها وكذا في ييلوس بإقليم ميسينيا. وفك طلاسم هذه اللغة الفقيه النابغة ما يكل فينترس عام ١٩٥٣م فقدم للحضارة الآخية بذلك خدمة تعادل إنجاز شامبليون الفرنسي بالنسبة للحضارة الفرعونية عندما حل رموز الهيروغليفية المنقوشة على حجر رشيد مستعينا بالنص الإغريق والديموطيقى على نفس الحجر.

ذلك أنه في أواخر القرن الماضي تمكن هينريش شليمان من العثور على موقع طروادة وانتقل بعد ذلك إلى شبه جزيرة البلوونيسوس وإكتشف أكروبوليس مدينة

أرجوس وموكيناي (عام ١٨٧٦م) وتيرنس (عام ١٨٨٤م). وتوالت بعد ذلك عدة إكتشافات أثرية أخرى في مواقع متصلة بالحرب الطروادية وملاحم هوميروس. ولوحظ أن مساكن زعماء تلك الفترة كانت بمثابة حصون حربية حقيقية. فأحيطت قلعة تيرنس على سبيل المثال بسور خارجي مبني من صخور ضخمة للغاية مما جعل إغريق العصر الكلاسيكي يعتقدون أن الكيكلوبيس - وهم من سلالة العمالقة جييجانتيس الأسطورية - هم الذين أقاموه. وفي موكيناي كان المدخل الرئيسي للقصر يقع بين حائطين أقيمتا بطريقة تجعل المهاجمين يتعرضون لهجوم دفاعي مضاد من ثلاث جهات في وقت واحد. أما البوابة فتحمل في مقدمتها العلوية نقشا بارزا ثلاثي الشكل نحت عليه أسدان يقفان وجها لوجه على جانبي عمود ويسند كل منهما قدمه الأمامية على قاعدته. وكانت رأساهما في الأصل تواجهان المهاجمين المعتدين بهدف إرهابهم أو ردعهم. وعثر شليمان في مقابر الملوك والأمراء بموكيناي على أسلحتهم ومجوهراتهم وأقنعتهم الجنائزية المصنوعة من الذهب، وهكذا ثبت أن هوميروس صادق في وصفه لمدينة موكيناي على أنها «غنية بالذهب». ومن الجلى أن مثل هذه الكنوز الضخمة ما كان للأخيين أن يحصلوا عليها إلا بعد أن خاضوا غمار حروب طويلة وحققوا فتوحات كبيرة في بلدان بعيدة من الأرجح أنها بآسيا الصغرى موطن الممالك القديمة والغنية. ولقد إعتقد شليمان أنه قد عثر على مقابر وأقنعة الدفن وبقايا أجساد أجاممنون وكليتمنسترا وغيرهما من أبطال الحرب الطروادية. بيد أنه ثبت فيما بعد أن هذه الأشياء تنتمي إلى عصر ما قبل هذه الحرب أي إلى القرن السادس عشر. على أية حال فلقد إكتشف فيما بعد «كتر أتريوس» وهو قبر والد أجاممنون الذي ينتمي إلى القرن الرابع عشر. ثم عثر على قصر أجاممنون نفسه. المهم أن هذه المقابر الموكينية - وهى على شكل خلية النحل - تنهض دليلاً قوياً على قوة وثراء ملوك موكيناي وبراعة مهندسيهم المعماريين وتقدم صناعتهم ولاسيما المجوهرات الذهبية والفضية والأحجار الكريمة وكذلك الأواني الفخارية التى تحمل رسوما رائعة. وتم العثور في هذه المقابر والقصور على حوائط ذات رسوم ملونة وسيوف وخناجر مرصعة بالذهب والفضة.

وواضح أن الحضارة الموكينية بصفة عامة عسكرية الطابع بيد أن الفنون قد

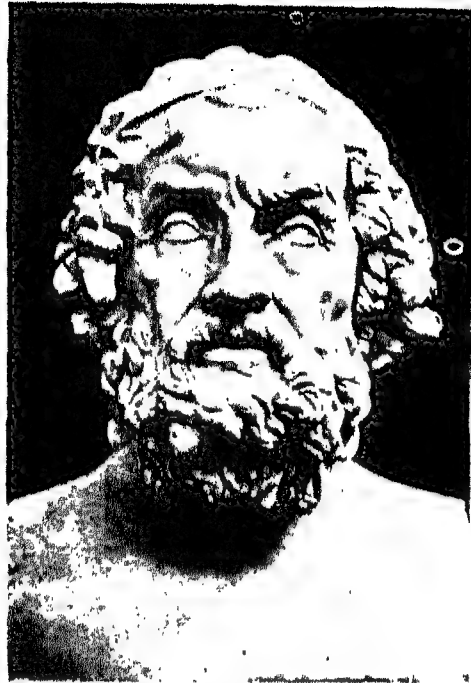
تطورت في ظلها تطوراً ملحوظاً. فاحتل الشعر على ما يبدو مكانة ملموسة وإن إقتصرت دوره في الغالب على مدح الأمراء الأحياء والثناء على من مات منهم. وينظر إغريقو الفترة الكلاسيكية إلى بناء الحضارة الموكينية على أنهم أبطال ويعتبرون أن عصرهم هو عصر البطولة بل ويعتقدون أن دماء إلهية تجري في عروقهم إذ حققوا من الإنجازات الحضارية ما لم يستطع أى جيل من الأجيال التالية أن يصل إلى مستواها. واعتقد إغريقو الفترة الكلاسيكية كذلك أنهم قد ورثوا عن أولئك الأجداد والأجداد قصصاً خالدة تعالج موضوعات نبيلة ومحبة إلى النفس وقصصاً أخرى مخيفة تعالج موضوعات مفرقة غير محبة. وقالوا أن هذه القصص وتلك تقوم على أساس من الواقع أى لها بذور تاريخية وقعت بالفعل في الزمن السحيق.

كان للعصر الموكيني نظامه الإدارى والبيروقراطى وكذا نظامه في الكتابة. وكل ذلك مسجل على لوحات فخارية تحمل إهداءات للآلهة وأسماء للأراضي أو الممتلكات والعمليات العسكرية وما إلى ذلك. ونظام الكتابة الموكينية (Linear B) ليس أبجدياً بمعنى أنه مقطعى يتكون من حوالى سبع وثمانين علامة دالة على الحروف المتحركة والساكنة التى تتلوها حروف متحركة. إنه أشبه ما يكون بنظام الاختزال في عصرنا الحديث. ومن ثم فهو بطبعه لا يصلح لأغراض جماهيرية بل إقتصرت استخدامه على الأغراض الرسمية المحدودة. وهذا بالقطع يعنى أنه لم يستخدم في تدوين الأدب. وعندما اختفت الكتابة الموكينية بعد الغزو الدورى الكاسح حوالى عام ١٢٠٠ كان الشعر لا يزال ينشد ويتناقله الناس شفاهة لكتابة. وتراكم هذا الموروث الشعرى من جيل إلى جيل في جميع أنحاء بلاد الإغريق ومستوطناتهم على ساحل آسيا الصغرى التى وصلها الإغريق منذ حوالى عام ١١٠٠.

لا تتضمن للمحتمان الهومريتان أية إشارة إلى معرفة الإغريق آنذاك بفن الكتابة أو على الأقل فن تدوين الأدب. فالعلامات المميّنة (semata lygra) المشار إليها في «الإلياذة» (الكتاب السادس بيت ١٦٨) في ثنايا أسطورة بيليروفون يفترض أنها تشير إلى نظام الكتابة الموكينية الذى أشرنا إليه. وربما إنتشرت الكتابة الموكينية هذه بتوسع الإمبراطورية الموكينية نفسها في نهاية القرن الثانى عشر ولكننا لا نملك الدليل على ذلك. ولقد قامت الحضارة الموكينية على ثلاثة عناصر رئيسية، العنصر الأول



شكل ٢
بوابة الأسود في موكيناي بمنطقة أرجوس



شكل ١
تمثال ثومبيروس يعود للقرن الثالث ق. م، تم اكتشافه
عام ١٧٨٠ في باي Baiae بإيطاليا وهو محفوظ الآن
بمتحف نابلي



شكل ٣
إحدى اللوحات التي عثر عليها في كنوسوس بكريت،
وتحمل الكتابة المسماة Linear B والتي تدرج بعام
١٤٠٠ ق. م

هو المتمثل في حضارة الآخيين الوافدين من الشمال. والعنصر الثاني هو التراث المحلى للبلاسيين أقدم سلالة سمعنا عنها في بلاد الإغريق. أما العنصر الثالث فهو تأثير الحضارة الكريتية المينوية. وبما لا شك فيه أن المهاجرين من الشمال قد جاءوا عبر آسيا الصغرى وجلبوا معهم بعض التأثيرات من حضارات الشرق. أما الأثر الشرق - ولاسيما الفرعول والفينيقي - على حضارة كريت المينوية فلا يحتاج إلى تأكيد. وكان الحثيون في آسيا الصغرى قد نقلوا عن البابليين نظاما للكتابة. أما كريت فقد عرفت الكتابة منذ الألف الثانية على أقل تقدير واستعملت لغة لم تفك طلاسمها حتى الآن بصفة تامة وتشبه اللغة الصينية. وإذا كان الآخيون في الأصل شعبا من الأميين فإنهم عندما قدموا من الشمال في اتجاه الجنوب وصلوا إلى مناطق تعرف الكتابة وتمارسها من زمن بعيد. وتبنوا هذا الفن ولكن من الملاحظ أن النظام الكريتي للكتابة لم يكن شائعا في بلاد الإغريق الرئيسية إبان العصر الأخرى أى الموكيني. وحدثت طفرة ملموسة عندما تبنى الإغريق الأبجدية السامية الشمالية والتي أسموها «الحروف الفينيقية»^(٧) (grammata phoinikeia) وهى حروف تشبه إلى حد ما الحروف العبرانية وتتكون من مجموعات من العلامات كل منها يمثل ساكنا. ولقد طور الإغريق في هذه الأبجدية حتى وصلوا بها إلى ما نعرفه الآن بإسم اللغة الإغريقية والتي لا تزال حية إلى يومنا هذا بالصورة المتطورة التي يتحدث بها اليونانيون المحدثون. وهذه ميزة الإغريق وعلى حد قول أحد مؤلفيهم «يستعيرون من الأجانب (barbaroi) ولكنهم يضيفون الكثير من التحسينات في النهاية»^(٨). وبالنسبة للأبجدية الفينيقية التي إستعاروها فقد إستخدموا في البداية بعض العلامات للدلالة على حروف الحركة. ثم إستبدلوا تلك العلامات بأشكال مبتكرة تماما أى حروف جديدة لم تكن موجودة في اللغات السامية، وربما أخذوها عن مصادر أخرى. المهم أنهم في النهاية توصلوا إلى الأبجدية الإغريقية التي هى أصل الأبجدية السلاتينية وبالتالي فهى جدة بعض الأبجديات الأوروبية الحديثة أيضا. المهم أن الإغريق لم يعرفوا هذه الأبجدية قبل منتصف القرن الثامن على أقل تقدير.

ويقدم الباحث بيدج أدلة واضحة من أسلوب ولغة ملحمى هوميروس على أنها تنبعان بالفعل من عدة مصادر مختلفة^(٩)، أى أنها تقعان عند مصب تراث شعري

عريق له عدة رواقد وما لا شك فيه أن التقدم في فنون الكتابة والنسخ والتوسع في تدوين الأدب يأتي على حساب عمل المنشد الملحمي (aoidos) الراوى للأحداث البطولية. أى أن التدوين أمر لا يتفق مع طبيعة الشعر الملحمي الأصلية وهذا ما سيتضح لنا من دراسة التقنية الملحمية الهومرية ومتابعة ما طرأ عليها عبر العصور حتى تلاشت وحلت محلها ملاحم مكتوبة أى مصطنعة. وكان من الممكن أن تتحول وتتجدد ملاحم هوميروس مع مرور الزمن. وكان من المحتمل أن تتبدد أيضا لو لم يأت الطاغية الأثيني بيسيستراتوس ويؤسس نظاما جديدا للإشاد الملحمي يسمى النظام الرابسودي، حيث إختفت قيثارة الراوى القديم وتزود الراوى المستحدث بدلا منها بعضا (rhabdos). وكان عليه أن يغنى في كل مرة قصيدة مكتملة، أى أنشودة رابسودية (rhapsode) تبدأ من حيث إنتهت السابقة (ex ypolepseos). النظام الإنشادى الذى أسسه بيسيستراتوس إذن يقوم على الإلقاء من الذاكرة إعتمادا على نص مكتوب وموثق يمكن الرجوع إليه في أى وقت، وهو النص الذى صار يعرف بإسم تحقيق أو تنقيح بيسيستراتوس. وإذا كان هذا التنقيح المدروس قد حفظ أشعار هوميروس من الضياع فإنه قد قضى على كل فرصة للتجديد في تقنية الشعر الملحمي، وهذا أمر طبعى بالنسبة لفن كان قد بلغ قمة النضج أصلا. ولقد كتب شيشرون الخطيب الرومانى المفوه عام ٥٥م تقريبا - أى بعد أن كانت الدراسات الفقهية والتحقيقات العلمية في الاسكندرية قد إنتهت وأصبحت معروفة للجميع بنتائجها - وقال إن بيسيستراتوس طاغية أثينا هو الذى إبان القرن السادس «قد رتب كتب هوميروس التى لم تكن من قبل على هذا الترتيب الذى نعرفه»^(١٠). وإذا كان هذا صحيحا فإن الأشعار الهومرية - وبصورة قريبة للغاية من النصوص التى وصلتنا - كانت تنشد في أعياد الباناتينايا الأثينية فيما قبل عام ٥٢٧.

لكن مازال هناك سؤال بلا جواب، ففي مثل هذا المسار المطرد للأشعار الهومرية أين يمكن أن نجد هوميروس نفسه؟ من المؤكد أن الذى حول الأغاني الملحمية الصغيرة والمناسبة لحفلات الإنشاد والسمر إلى قصيدة كبيرة هو شاعر متأخر ولاحق للفترة التى ظهرت فيها هذه الأغاني ابتداء. وبعبارة أخرى فإن هوميروس يأتي في نهاية المطاف بالنسبة لتطور الشعر الملحمي لا في بدايته. وعليه فإن التفكير

المنطق يرجح أن هوميروس لا يمكن أن يكون قد عاش قبل القرن الثامن. ولكن علينا أن نضع في الاعتبار أن هذا التفكير المنطقي - وهو كل ما نملك - يمكن أن يكون مخطئا. وعلينا أن نتذكر أن الإغريق على وجه العموم، وإن قبلوا بوجود هوميروس ونسبة الملحميتين «الإلياذة» و«الأوديسيا» إليه، لم يتفقوا على تحديد العصر الذي عاش فيه. فمنهم من جعله يعاصر الحرب الطروادية التي يصف أحداثها، ومنهم من جعله يعيش بعدها بعدة قرون. أما بالنسبة للدلائل الداخلية المستمدة من نص الملحميتين فهي أيضا متضاربة وغير مؤكدة فثلا يقال أن الإشارة الواردة في «الإلياذة» (الكتاب السادس بيت ٣٠٢-٣٠٣) والتي تتحدث عن تمثال في وضع الجلوس تشي بأن التاريخ المشار إليه لا يمكن أن يكون قبل القرن الثامن حيث بدأ فن النحت الإغريقي يتطور إلى مرحلة جديدة متحررا من تأثير النحت المصري. بل إن وصف درج أجاممنون في نفس الملحمة (الكتاب الحادى عشر بيت ١٩ وما يليه) يمكن أن يعود إلى ما بعد ذلك التاريخ وكذا الإشارة إلى استخدام الفيلق (phalanx) في الحرب (الكتاب الثالث عشر بيت ١٣١ وما يليه). ومع ذلك فإن كل هذه الإشارات وغيرها الكثير يمكن أن تكون مدسوسة على هوميروس. وعلى أية حال فهناك حد زمني لا يمكن أن يكون هوميروس قد عاش بعده بإجماع آراء كل العلماء ألا وهو عام ٧٠٠. هذا ويمكن أن نحدد فترة تقريبية تقع فيها حياة هوميروس وهي ما بين ٨٥٠ و ٧٥٠.

ومما لا شك فيه أن موقع طروادة الجغرافى يمكنها من السيطرة على الممر الإستراتيجى أى مضائق الدردنيل والبسفور البحرية التى تصل البحر الإيغى بسواحل البحر الأسود الخصبة. طروادة إذن مدينة ذات أهمية تجارية وإقتصادية وعسكرية أغرت الآخرين بمحاولة السيطرة عليها. أما السبب الذى يقدمه هوميروس لقيام حرب طروادة - أى خطف هيلينى زوجة ملك إسبرطة مينيلوس على يد الأمير الطروادى باريس - فهي الذريعة الواهية أو السبب الدبلوماسى المباشر والمعلن لتبرير حرب لها أهداف أخرى أعمق وأهم من ذلك بكثير، هذا إذا ما قبلنا بوجود هيلينى أصلا. وبعبارة أخرى فإن رواية هوميروس لأسباب الحرب الطروادية هي رواية أسطورية، أى الرؤية الشاعرية والملحمية لحرب حقيقية وقعت بالفعل فى تاريخ يقع ما بين ١٢٨٠ و ١١٨٣ برأى معظم المؤرخين. المهم أن هوميروس يصف

أحداثا تاريخية قديمة جدا بالنسبة له إذ تسبقه بحوالى ثلاثة قرون. وهو يستمد روايته من الموروث الشعرى المألوف والتداول شفاهة.

وعلى هذا الأساس يمكن إعتبار «الإلياذة» و«الأوديسيا» من خلق عدة أجيال متتالية من الشعراء المتجولين. ولكن إغريق العصر الكلاسيكى إعتبروهما من تأليف شاعر واحد هو هوميروس وعلينا أن نحترم رأيهم، ولو أنهم نسبوا إليه أشعارا أخرى لا يمكن بأية حال أن يكون هو فعلا - إن وجد - مؤلفها. وبغض النظر عن الفوارق بين الملحميتين إلا أن روحهما العلة واحدة. يقول باروا إنه ليس من الخطأ أن نتحدث عن هوميروس - سواء أكننا نعنى به شاعرا واحدا أو عدة شعراء - كمؤلف لهاتين الملحميتين^(١١).

وبما أن هوميروس لا يتحدث عن نفسه في ملحمتيه «الإلياذة» (حوالى خمسة عشر ألف بيت) و«الأوديسيا» (حوالى إثنا عشر ألف بيت) فلقد إستدل البعض من ذلك على أن مكانته الاجتماعية كانت أقل من مكانة أبطاله وهم من الملوك والأمراء بل ومن مكانة جمهوره أيضا لأنه كان يتشد أشعاره في بلاط أحفاد هؤلاء الأبطال. بيد أن تشبيهاته الشعرية - وهذا ما سنعود إليه - مستمدة من بيئته المعاصرة وما فيها، مما يظهر ميله إلى تصوير حياة بطاء الناس بحرفهم اليدوية وأعمالهم الزراعية والرعية بما فيها من أدوات بسيطة وطيور وحيوانات وما إلى ذلك. ومن ثم قيل إن هوميروس كان شاعرا فقيرا وأعمى أو على الأقل فقد البصر في أواخر أيامه. ولعل هذه الرواية قد جاءت من الإعتقاد الشائع لدى مختلف الشعوب بأن المنشدين الملحميين كانوا في العادة من كفيفى البصر. يضاف إلى ذلك أن النشيد الهومرى «إلى أبوللو» (بيت ١٧٢) يتحدث عن شاعر أعمى من جزيرة خيوس. ويعتقد أغلب العلماء المحدثين أن هذا البيت يتحدث عن هوميروس نفسه. بل يرون أنه أيون لأن اللهجة الأيونية تغلب على أشعاره، كما أنه يعرف ما هو أيون أكثر مما يعرف عما هو دورى أو أيولى. وينازع خيوس في الإدعاء بنسبة هوميروس إليها الكثير من المدن والجزر وفي مقلمتها مدينة سميرى (أزمير بتركيا)، بيد أن كفة خيوس هى الراجحة. وبها يعقد كل عام مهرجان «الهومريات» الذى به يحاول اليونانيون المحدثون إحياء ذكرى شاعرهم القديم والمبدع الأول هوميروس.

٢ - الأسس الشفوية للتقنية المحمية

كيف نفهم أشعار هوميروس ؟ هذا سؤال من الطبيعي أن تتعذر الإجابات عليه بتعدد الزوايا التي تقترب منها نحو هذا الشاعر الفذ. فمن الممكن - على حد قول كيتو - أن نعتبر هذه الأشعار وثائق تاريخية ضخمة ومن الممكن أن نعتبرها مجرد قصائد للإشاد. وإذا كان بوسعنا أن نفحص بعض الجوانب الأثرية والأدبية والتاريخية دون الإهتمام بالسمات الشعرية لهذه القصائد، فإن الأفضل برأى كيتو أن نفعل نقيض ذلك، أى أن نهم بالصفات الشعرية في ضوء الجوانب الأخرى^(١).

وفي الصفحات التالية سنعرض لبعض الجوانب الفنية في ملحمتى هوميروس «الإلياذة» و«الأوديسيا» محاولين إستنباط طبيعة الشعر الملحمى ووظيفته وتبسيط الضوء على الأسس الفنية والتقنيات الهومرية ولاسيما تقنية الإشاد الشفوى والوزن السداسى اللذين مارسا تأثيرا ضخما على الأدب الإغريقى برمته. على أن مناجلتنا للشكل الفنى الهومرى لن تنسينا المضمون. ومن ثم سنتناول بعض القضايا الإنسانية التى تثيرها ملاحم هوميروس ولاسيما ما يتصل بعلاقة الإنسان بالآلهة والكون وأيضا مشكلة الفن والإبداع وما إلى ذلك.

(أ) وحدة الموضوع :

لا تعالج «الإلياذة»^(٢) سوى حادثة واحدة من السنة العاشرة في الحرب الطروادية. إذ أخطأ أجامنون فى حق خريسيس الكاهن، فلجأ الأخير ينجأ بالشكوى للإله الذى يجدم فى معبده أى أبوللون الذى كان على أية حال يؤيد الطرواديين. فأرسل وباء على جيش الإغريق وعرف أجامنون أن لا نهاية لهذا الوباء إن لم يرجع محظيته خريستيس (وعنى اسمها بنت خريسيس من خريسي وهى المدينة التى أقيم بها معبد أبوللو) إلى ذوبها. وعلى مضض وافق أجامنون أن يعيدها شريطة أن تسل إليه

محظية أخيلليوس بطل الأبطال الإغريق واسمها بريسيثيس (أى بنت بريسيوس من بريسى مدينة أخرى مجاورة). فرفض أخيلليوس شروط أجائمنون، ثم إمتثل للأمر بعد ذلك غاضبا واعتصم في خيمته ممتنعا عن الحرب، وساح بشكواه لأمه الربة ثيتيس التى بدورها توصلت إلى زيوس أن ينتقم لابنها. ووافق زيوس وبالفعل أرسل على الفور حلما مضللا لأجائمنون فحواه أنه لو قاد الجيش ضد الطرواديين سيأسر المدينة. والتحم الجيشان بعد محاولة فاشلة لإبرام السلام وإنتهت موقعتهما بخسائر ضخمة من الجانبين. بيد أن برياموس كان يستطيع أن يعرض خسائره بسهولة من المناطق المجاورة لطروادة والتي تمثل العمق الاستراتيجى له. ومن ثم كان موقفه أفضل من أجائمنون الذى كان عليه في حالة الحاجة إلى إمدادات أن يلجأ إلى بلاد الإغريق التى تفصله عنها مسافة بحرية طويلة. ولذلك انسحب أجائمنون بجيشه وحاول تقوية خطوط دفاع معسكره وأرسل وفدا للتفاوض مع أخيلليوس يعرض عليه أن يعيد له بريسيثيس مع تعويض مناسب. ورفض أخيلليوس الصلح وفكر أجائمنون في التخلي عن مواصلة الحملة وعارضه بشدة القائد الشاب ديوميديس. وفي جنح الظلام يهاجم ديوميديس وأوديسيوس على غرة جزءا من الجيش الطراقى الذى جاء يد العون لبرياموس. ويحققان بذلك إنتصارا سريعا ويقتلان القائد الطراقى نفسه ريسوس ويأخذان عربته الحربية بخيولها كغنيمة ثمينة. وشجع ذلك أجائمنون على إستئناف الحرب في الصباح التالى حيث جرح واضطر كثير من القواد الإغريق إلى الانسحاب. وانتهت الموقعة بتقهقر الجيش الأخرى إلى المعسكر لسانية. بل إن الطرواديين بقيادة هيكتور المغوار بدأوا يشنون هجماتهم المضادة على المعسكر الإغريق نفسه وبنجاح، برغم أن هيرامليكة السماء وزوجة زيوس كانت تقف بجوار الإغريق. حيث خادعت زوجها وسحبت من المعركة إلى فراشها حتى لا يمين الطرواديين. وإخترق هيكتور بطل أبطال طروادة الصفوف الأمامية الأخية وشارف على الوصول إلى سفنهم الراسية على الشاطئ وشرع يحرق أحدها. وعندئذ سمح أخيلليوس لاتباعه أى الميريدونيين ولصديقه العزيز باتروكلوس بالإشتراك في الحرب. بل إنه سمح للأخبر بأن يتسلح بأسلحته لكى يقدح الطرواديين ويطنون أن أخيلليوس نفسه قد عاد للحرب. وصد باتروكلوس الطرواديين وقتل أحد أبطالهم أى ساريدون قائد الغرة الليكية. وطارد ملوهم حتى أسوار طروادة نفسها التى حاول أن يفتحها

وصده عنها الطرواديون بإستاته. ووقف أبوللو نفسه دون دخوله المدينة وجرح باتروكلوس على يد يوفوريوس وقضى عليه هيكتور للأبد حيث إستولى على أسلحة أخيلليوس وصار يحارب بها.

وبعد موت باتروكلوس ذروة الحدث الملحمي في «الإلياذة» ونقطة التحول. لأن أخيلليوس ما أن علم به حتى وقع فريسة الحزن، كما أنه لم يستطع الخروج للحرب مباشرة إذ كان قد أعطى أسلحته لباتروكلوس. وجدير بالذكر أن الأسطورة التي تجعل من جسد أخيلليوس شيئا غير قابل للخدش أو الجرح أسطورة متأخرة ظهرت فيما بعد هوميروس بفترة طويلة لأن الشاعر يجعل محاربا طرواديا مغمورا ينال منه. على أية حال فقد حثت الربة أثينة أخيلليوس على اللحاق بالجيش الإغريق في حربه الشرسة. وما أن وصل إلى المعسكر الإغريق وزار بصيحة الحرب حتى دعر الطرواديون المنتصرون. ونجحت ثيتيس في إقناع رب الصناعة والحداة هيفايستوس أن يصنع لابنها أخيلليوس عدة حرب جديدة. ويصف لنا هوميروس هذه الأسلحة بالتفصيل ويتألق بصفة خاصة في وصفه للدرع. وهذا ما سنعود إليه في حينه.

ويكتسح أخيلليوس الصفوف الطروادية ويهزمهم شر هزيمة ويقتل قائدهم هيكتور، مع أنه - أي أخيلليوس - يعرف أن موته سيتبع لا محالة موت هذا القائد الطروادى. إذ كانت النبؤات قد تحدثت بذلك. وتؤخذ معاملة أخيلليوس الوحشية لجثة هيكتور - حيث ربطها في عجلته ولف بها حول أسوار طروادة - على أنها تعكس حقيقة مولده خارج منطقة آخيا، أى نشأته في فثيا بشاليا وهى منطقة أكثر بدائية من بقية العالم الموكينى.

وتقام مراسم دفن باتروكلوس الفخمة حيث تعقد المسابقات الرياضية فى الجرى والمصارعة وغيرهما. وبعد مرور إثنتى عشر يوما على موت هيكتور يعود أخيلليوس إلى قدر نسبى من الهدوء والسكينة. وبناء على نصيحة من ثيتيس يسلم جثة هيكتور إلى أبيه برياموس فى مقابل فدية. يدفعها هذا الملك المسن الذى جاء ليلا وفق مشورة الآلهة وتأييدهم ليزور البطل المنتصر ويتوسل إليه. وتسلم بالفعل جثة هيكتور التى حفظتها الآلهة من العفن وتدفن على النحو اللائق وبالكباء على هيكتور الذى مات دفاعا عن الوطن تنتهى «الإلياذة».

وتدور «الأوديسيا»^(١) حول موضوع شائع في كافة الآداب القديمة أى غياب الزوج لمدة طويلة بحيث يظن الجميع أنه قد مات. بيد أنه يعود في الوقت المناسب أى في آخر لحظة وعلى غير توقع ليحول بين زوجته والزواج من رجل آخر. وتبدأ «الأوديسيا» بإنعقاد مجلس الآلهة في غياب بوسيدون إله البحر وعدو أوديسيوس اللدود. وتسأل الربة أثينة المجتمعين لماذا يحتجز أوديسيوس في جزيرة منعزلة؟ ولماذا لا تقدم له المساعدة لكي يعود إلى وطنه؟ ويتفق زيوس معها في الرأي بأن شيئا ما لا مفر من عمله على الفور، وبرغم عداوة بوسيدون لهذا الإنسان. ويرسل زيوس بالفعل رسوله هرميس إلى كاليسو عروس الجزيرة حيث يحتجز أوديسيوس فيأمرها بإطلاق سراحه. وفي تلك الأثناء تقوم الربة أثينة بزيارة خاطفة لتيلياخوس بن أوديسيوس في جزيرة إيثاكي موطن البطل. وهناك ترى زوجة أوديسيوس المخلصة بينيلوى وقد حاصرتها شرذمة من الأمراء الذين يريد كل واحد منهم أن يفوز بها زوجة له على أساس أن أوديسيوس قد مات. ولكن بينيلوى تقضى معظم وقتها في عقر دارها بينما يعربد الخطاب ويسرفون في الإنفاق على ولائهم وملذاتهم من ممتلكات القصر. وتنصح أثينة تيلياخوس بأن يعقد اجتماعا عاما للشعب يطلب فيه ضرورة العمل على أن يغادر الخطاب القصر. ولكنهم يسخرون من تيلياخوس الذى بمساعدة أثينة - متخفية في هيئة ميتور الصديق القديم لأوديسيوس - يستعير سفينة ويجمع البحارة من شباب الجزيرة الذين تطوعوا للإبحار معه في طريقه إلى شبه جزيرة البلوبونيسوس للسؤال عن أبيه. ويصل أول ما يصل إلى ميناء بيلوس (نفاينو الحديثة). ثم يزور إسبرطة ويعلم من ملك المدينة الأولى أى نيستور ومن ملك الثانية أى مينيلوس أن أباه حى يرزق وأنه قد قضى عدة سنوات فوق جزيرة كاليسو التى تحاول إغراءه بالبقاء معها والزواج منها على أن تمنحه الخلود.

ونقلنا هوميروس بعد ذلك إلى جزيرة كاليسو حيث وصل هرميس ونقل إليها رسالة زيوس سالفة الذكر. وتقرر كاليسو على مضض أن تخلى سبيل أوديسيوس لأنها لا تستطيع عصيان أوامر رب الآرباب. بل وتمد أوديسيوس بما يلزمه من معدات لصنع سفينة جديدة. ويقلع أوديسيوس فعلا. بيد أن إله البحر بوسيدون يرسل عاصفة هوجاء تحطم سفينته وتلقى به عاريا فوق شواطئ الفاياكيس (أو

الفاياكيين) والتي تشبه أرضهم بلاد الحكايات الشعبية، وحيث يملك أهلها سفنا توجه مسارها توجيها ذاتيا وتسيح على سطح الماء في سرعة تضارع سرعة الطيور في أجواز الفضاء. وهناك إلتقى أوديسيوس بناوسيكيا بنت ألكينووس ملك الفايياكيين فإعتنت به وقلمته لوالدها، حيث أكرم وفادته وأغدق عليه وعلى رفاهه الهدايا وأعطى لحكاياته ومغامراته أذنا صاغية. فوصف له أوديسيوس كيف هبط ببلاد آكلي اللوتس الذين أعطوا بعض رفاهه ثمارا مما يأكلون فنسوا الوطن والأهل ولم يفكروا سوى في البقاء بأرض آكلي اللوتس* هذه. بيد أن أوديسيوس أرغمهم على الصعود إلى السفينة كرها وأبحر بهم إلى بلاد الكيكلوبيس المخلوقات الوحشية التي تتوسط وجه كل واحد منهم عين واحدة مستديرة. كان أحدهم أى بوليفيموس إنسا لبوسيدون فأسرهم وكان يتغذى على إثنين منهم في كل وجبة. وفي النهاية يتمكن أوديسيوس وبعض رفاهه الناجين من أن يبقوا عين بوليفيموس الوحيدة عندما كان يغط في سبات عميق. فهربوا من كهفه وفي الصباح التالي تخفوا وسط أغنامه. وعند مغادرة المكان سخر أوديسيوس من بوليفيموس الذي سأله عن اسمه فقال له «لا أحد»**. وعندئذ تضرع بوليفيموس إلى أبيه بوسيدون أن لا يعيد أوديسيوس قط إلى وطنه إلا بعد أن يفقد جميع رجاله وعلى ظهر سفينة من أملاك غيره.

وبعد ذلك وصل أوديسيوس إلى جزيرة أبولوس وهو عند هوميروس ليس إلها بل رجل يتحكم في الرياح. لقد إستقبل أوديسيوس ورفاهه أحسن إستقبال، وعند الرحيل أهداه جوالا معبأ بكل الرياح فيما عدا الرياح التي ستهب لتقود سفينته في إتجاه موطنه بجزيرة إيثاكي. وبالفعل إقترب أوديسيوس ورفاهه من إيثاكي ولكن لما كان النوم قد غلبه فإن رفاهه فتحوا الجوال ظنا منهم أنه يحوى كنزا. وعلى الفور إنفلتت الرياح وأحدثت عواصفا هوجاء وقذفت بهم إلى أرض الإيستريجونيين. وهم عمالقة يتغذون على لحم البشر، فأغرقوا جميع السفن فيما عدا سفينة واحدة هى سفينة أوديسيوس، ولتحموا كل أطقم السفن الغارقة أى أتباع أوديسيوس.

ووصل أوديسيوس بعد ذلك إلى أرض آياي (Aiaie) حيث تعيش الربة كيركى

* عن هذا الرمز الأسطوري الطريف في الأدب العالمى راجع أدناه حاشية رقم ١٧.

** الكلمة الإغريقية التي تعنى «لا أحد» هى «oudeis» وتشابه صوتيا مع اسم أوديسيوس (Odysseus).

بنت الشمس وصاحبة القدرة العجيبة في فن السحر. لقد حولت نصف رجال أوديسيوس إلى خنازير بـسحرها. بيد أن أوديسيوس الذى قابله هرميس وزوده بقدر من عشب المولى السحري الذى يحمى من أية قوة سحرية إستطاع بهذا النبات السحري أن ييمن على كيركى، فصارت رفيقته وعشيقتة وجعلها تستعيد رجاله إلى حالتهم الأولى. وبعد مضى عام طلب منها أن تأذن له بالرحيل، فأمرت أن يعبر مجرى الأوكيانوس أولا (وهو ليس بحرا بل نهر يحوط الأرض التى تشبه القرص لا الكرة) ليصل إلى أرض الموق وهناك يستشير شج العراف الأعمى تيريسياس الطبيعى. ونفذ أوديسيوس أوامرها وأخبره تيريسياس بما يجرى فى إيشاكي وتنبأ له بمستقبل أيامه ومصيره. وتفرج أوديسيوس على بعض مشاهد من العالم الآخر وما فيه من أعاجيب وأهوال. وعاد إلى أرض كيركى التى زودته بالنصائح اللازمة قبل أن يرجل إلى وطنه.

ولدى إقترابه بسفنه من السيرينات ضلل صوتهن الساحر بعض رفاقه فشدهم إليهن شدا فلما إقتربوا منهن تماما تحطمت سفنهم وغرقوا. وعندئذ تذكر أوديسيوس نصيحة كيركى فوضع قطعاً من الشمع فى أذن بقية رفاقه حتى يعطل حاسة السمع عندهم مؤقتاً ويربط نفسه بجبال قوية إلى صارى المركب، وإستطاع هكذا أن يجتاز هذا المازق الخطير. وبعد ذلك وصل إلى المضائق الواقعة بين العملاق البحرى سكيللا والدوامة القاتلة خاربيديس. فإقترب من سكيللا وهى أقل خطراً ولكنه فقد ستة من رجاله ونجا مع الباقين. ووصل إلى جزيرة ثريناكي (Thrinakie) حيث مراعى قطعان إله الشمس نفسه هيليوس، وهى قطعان مقدسة ولذا نهى أوديسيوس رفاقه عن الإقتراب منها. ولكنهم وقد حاصرتهم الرياح وإضطروا للبقاء ونفذت المؤن خالفوا الحظر الذى فرضه عليهم أوديسيوس. وعندئذ طلب هيليوس من زيوس أن ينزل بهم العقاب. وبعد أن كان زيوس قد أرسل رياحا مواتية عاد فحطم سفنهم بعاصفة قوية وقذفهم بالصاعقة، ونجا أوديسيوس وحده وبعد مخاطر عدة وصل إلى جزيرة كاليسو حيث مكث سبع سنوات كاملة.

تلك كانت الحكايات التى قصها أوديسيوس على الملك ألكينووس ملك الفاياكين الذين وصل أرضهم قادما من جزيرة كاليسو. ولقد أرسل الملك

أوديسيوس إلى موطنه إيثاكي على سفينة من سفنه الملكية الخاصة. وفي الصباح التالي قابلته الربة أثينة على ساحل إيثاكي متكررة في هيئة شاب صغير وزودته بالمعلومات اللازمة عما يجري في قصره وملكته. وأخبرته أن عليه أن يهزم الخطّاب بالحيلة، وحولته إلى شحاذ وهى الصورة التى دخل بها منزل يومايوس راعى خنازيره المسن الذى لا يزال على إخلاصه لسيده حتى الآن. ولقد إستقبل يومايوس الرجل الغريب وأكرم وفادته وإستضافه طوال الليل فى داره. وفى نفس الوقت أخبرت الربة أثينة تيليّاخوس بأن يعود فوراً إلى أرض الوطن وحذّرت بشأن الكمين الذى أعده له الخطّاب ونصحت بتغيير مسار العودة. وبعد أن إستأذن تيليّاخوس من مينيلّاوس وهيليفى عاد إلى إيثاكي وتعرف على والده عندما أعادته الربة أثينة إلى حالته الطبيعية بعض الوقت. ووضعاً معاً خطة تدمير الخطّاب والقضاء على شرهم.

وبالفعل ذهب أوديسيوس كشحاذ إلى قصره الملكى يتسول لدى الخطّاب الذين سخروا منه مر السخرية. ولكنه إكتسب بعض الإحترام والود عندما هزم شحاذاً آخر يدعى إيروس (Iros) فى مباراة بينهما فى الملاكمة. وفى المساء كان له لقاء طويل مع بينيلوى التى قصّت عليه متاعبها وكيف أنها خدعتهم عندما طلبت منهم مهلة تنتهى فيها من غزل ثوب تعدّه ليدفن فيه لا إرتيس 'والد أوديسيوس الطاعن فى السن، وكانت فى كل ليلة تنقض ما غزلت بالنهار. فلما إفتضح أمرها أجبرت على الإلتئام من هذا العمل ففكرت فى حيلة أخرى. إذ قالت لهم أن من يستطيع أن يشد قوس أوديسيوس الكبير ويطلق منه سهماً يمر من خلال ما يشبه القناة المكونة من فتحات فى أسنة إثنى عشر بلطة مصفوفة سيكون زوجها. وجاء كل الخطّاب وجربوا حظهم وقواهم وفشلوا وتقدم أوديسيوس الذى لا يزال متنكراً كشحاذ وطلب أن يجرب قوته وحظه وإعترض الخطّاب هازئين به. ولكنه تسلّم القوس بناء على رغبة بينيلوى التى قالت أنها ستمنحه بعض الملابس الجديدة إذا نجح. وجعلها تيليّاخوس تنسحب من قاعة الرجال وأطلق أوديسيوس السهم بنجاح باهر ومن أول محاولة وهو جالس دون أن يقوم على قدميه. ثم قال إنه سيجرب مرة أخرى ولكنه أطلق السهم ليصيب عنق أنتينووس زعيم الخطّاب. ثم كشف النقاب عن نفسه ورفض التفاوض وظل يصصرهم واحداً بعد الآخر. وهم عزل من السلاح فيما عدا

السيوف التي يحملها أبطال هوميروس جميعا بصفة مستمرة. ذلك أن تيلياخوس وأوديسيوس كانا قد أبعدا كل الأسلحة التي كانت في العادة تعلق في مكان ما من القاعات. واحتفظا فقط بأربعة عدد كاملة للسلاح هما وللخادمين المخلصين. ولكن أحد الخدم الذي كان يتعاطف مع الخطاب ويدعى ميلانتيوس إستطاع أن يستول على أسلحة عديدة وزود بها الخطاب. فآلى القبض عليه وقتله كل من يومايوس وفيلوبيتيوس الخادمين المخلصين. وهكذا أصبحت المعركة متكافئة غير أن أوديسيوس وابنه والخادمان إنتصروا في النهاية. وقتلوا الجميع فيما عدا المنشد الملحمي والرسول اللذين كانا يخدمان الخطاب على كره منهما. وتم شق الخادومات السلاى كن يضاجعن الخطاب ومزقت جثة الخادم الخائن ميلانتيوس. وطُهرت القاعة بحرق البخور. أما يوريكليا مربية أوديسيوس الشمطاء، التي كانت قد تعرفت عليه منذ الليلة الماضية من نُدبة في رجله عندما كانت تغسل قدمه، فصرخت من الفرح وكادت تكشف أمره لولا أن طلب منها أوديسيوس الكتمان. ها هي الآن ذاهبة لتخبر بينيلوى بما قد حدث فقالت الأخيرة إنه قد يكون إلهام متكررا جاء ليخلصها من شرور الخطاب. ولكن أوديسيوس بلح بسر لا يعرفه سوى هو وزوجته بينيلوى وإحدى الوصيفات وعندئذ إقتنعت بينيلوى بأنه هو فعلا زوجها العائد بعد عشرين عاما فذهبا معا إلى غرفة نومهما.

وفي الصبح خرج أوديسيوس إلى الحقل حيث يعيش لإيرتيس وكشف عن نفسه له وتفاهما معا في كيفية علاج الموقف المتأزم بعد أن ذاع في الجزيرة أمر مقتل الخطاب حيث طالب ذووهم بالانتقام وتزعّمهم والد أنتينوروس. وذهب لإيرتيس بعد أن عادت له قوة الشباب وقاد المعركة ضد المطالبين بالانتقام وإنتصر عليهم وقتل والد أنتينوروس وأنهى زيوس المعركة بصاعقته. وظهرت الربّة أثينة متخفية في هيئة مينتور وأبرمت إتفاق صلح وسلام بين أهل الجزيرة. وبذلك تنتهى «الأوديسيا».

ومع أن «الإلياذة» تدور حول الحرب الطروادية التي إستمرت أحداثها عشر سنوات إلا أن هناك عنصرا قويا يوحد بين أجزاءها. ونعنى أن الشاعر يركز على حادثة واحدة جعلها هدفه الرئيسى وهى «غضبة أخيلليوس» التي بها يبدأ الشاعر وينهى ملحمة، لأن الكتاب الأخير يدور حول نتائج هذه الغضبة المدمرة. وبالمثل

نجد «الأوديسيا» التي تتغنى بعودة البطل أوديسيوس من طروادة وتحفل بشتى المناهات والمغامرات البحرية التي خاضها البطل، إلا أنها ككل تقدم لنا صورة لجزيرة إيثاكي موطن أوديسيوس قبل وبعد عودة هذا البطل. وتتجسد الفروق بين الملحميتين في أن «الإلياذة» قصة حرب بينا «الأوديسيا» تدور حول السلم. ويرتّب على ذلك أن البنيان الاجتماعي في كل منهما يختلف عن الآخر وكذا الجو العام «فالإلياذة» التي تقوم على وصف المعارك لا تتمتع بتنوع الألوان المميز «للأوديسيا». والأخيرة تحكى قصة مترابطة متسلسلة، وتتميز بأنها تحوى عنصر الحكايات الشعبية الذى لا نصادفه كثيرا في «الإلياذة». وجلى لا يحتاج إلى بيان أن مفهوم البطولة في «الإلياذة» يقوم على القوة الجسدية والقدرة العسكرية، بينما البطولة في «الأوديسيا» تستند في الأغلب إلى المقدرة الذهنية وحسن التصرف. ولا تجرى الأحداث في «الأوديسيا» - لاسيما نصفها الأخير - بنفس السرعة التي تجرى بها في «الإلياذة». ويلاحظ الباحث المدقق بعض الفروق في طبيعة وخصائص الآلهة بين الملحميتين. فالعلاقة الوثيقة بين أوديسيوس والربة أثينة في «الأوديسيا» لا مثيل لها في «الإلياذة»، ويضاف إلى ذلك بعض الفروق اللغوية بين الملحميتين.

غير أن الاختلاف بين ملحمتي هوميروس لا يعنى أنها بالضرورة من يراع مؤلفين مختلفين، فثل هذا التباين في الأسلوب والسمات العامة يمكن أن نلاحظه عند أى مؤلف آخر. وعلى سبيل المثال هناك فرق شاسع بين «عطيل» و«قصة الشتاء» لشكسبير رغم أن الغيرة تلعب دورا كبيرا في كليهما. وهناك فرق بين «أتالي» و«فيدر» مسرحيتي راسين، والفرق واضح لا يحتاج إلى تبيان فيما بين «المستجيرات» وبقية مسرحيات أيسخولوس ولا سيما ثلاثية «الأوريسيتيا» و«بروميثيوس مقيدا». بل إننا نعتبر الاختلاف بين «الإلياذة» و«الأوديسيا» في الجو العام دليلا على تمتع كل منهما بما نسميه وحدة الموضوع وتمييزه عن أى موضوع آخر.

لقد صار هوميروس أستاذا لشعراء الإغريق في كل شيء، فنه تعلموا كيف يعالجون موضوعاتهم. في البيت الأول من «الإلياذة» يقول هوميروس «غن أيتها الربة غضبة أخيلليوس بن بيليوس المدمرة». فعلاوة على أن الشاعر هنا يرى أن

الشعر إلهام من لدن الآلهة فإنه - وهذا ما يهمننا الآن - يوضح لنا منذ البداية بيت القصيدة في ملحمة. لقد استمرت حرب طروادة سنوات وسنوات، ووقعت فيها أحداث وأحداث، وتكررت المنازلات الجماعية والفردية، وتوالى عمليات الكر والفر، ومات الكثير من الأبطال هنا وهناك، ودارت دورات الهزيمة والانتصار بين الطرواديين المدافعين عن وطنهم وقوات الغزو الإغريقية. ولكن كل تلك الأمور لا تدخل في صميم الهدف الذى وضعه هوميروس نصب عينيه. فهو ليس مؤرخا يسجل وقائع هذه الحرب بدقة، إنه شاعر فنان، مؤلف مبدع، له أن يختار من هذه الحوادث ما يهيمه أى ما يخدم تحقيق هدفه. وهدف هوميروس ليس هو تأريخ وقائع حرب طروادة وإنما التغنى بمحاذنة واحدة فقط شغلته أكثر من غيرها وكانت وراء نظمته للملحمة كلها ألا وهى «غضبة أخيليلوس المدمرة». ولربما وجد فى هذه الحادثة التعبير الملحمى المتكامل عن الحرب كلها. كان أخيليلوس بطل الأبطال الإغريق. قد تشاجر مع ملك الملوك وقائد الحملة الإغريقية أجاممنون الذى إغتصب منه إحدى محظياته فترك الحرب واعتكف فى خيمته وما كان. للإغريق أن ينتصروا بدون أسلحة بطل أبطالهم. فأرسلوا له الوفود تلو الوفود بالهدايا والوعود محاولين أن يشنوه عن إعتزال الحرب وما أفلحوا. لكن ما أن علم أخيليلوس بمقتل صديقه باتروكلوس على يد هيكتور البطل الطروادى حتى إستشاط غضبا. فعاد للحرب على الفور وقتل هيكتور ومثل بجثته، إذ جرّها بعربته حول مقبرة صديقه وحول أسوار طروادة. وهكذا يضع لنا هوميروس المثل الذى يحتذى فى فن الكتابة الأدبية والتأليف الإبداعى بصفة عامة وهو الإنطلاق نحو الهدف الذى يحدده المؤلف لنفسه مباشرة ومنذ الخطوة الأولى. وهو ما يسميه النقاد بمبدأ «إلى قلب الأشياء» in medias res والذى لا يزال ساريا إلى يومنا هذا.

ومما يؤيد كلامنا إستهلال هوميروس للمحمة الثانية «الأوديسيا» إذ يقول «غن يارية الشعر عن الرجل الرحالة. الذى هام بجوب الآفاق بعد أن دمر مدينة طروادة المقدسة». فى هذين البيتين كما فى إستهلال «الإلياذة» يناجى الشاعر مستجديا ربة الشعر لكى تلهمه الأغنية الملحمية التى يزعم إنشادها. وهو هنا كذلك كما فعل فى إستهلال «الإلياذة» يحدد موضوع ملحمة الذى لا يحيد عنه ولا يلف حوله فى غير

طائل، إنه تشرّد أوديسيوس في الأفاق أثناء عودته من حرب طروادة التي إنتهت بتدميرها وحرقتها. فرحلات أوديسيوس الملاح التائه إذن - كغضبية أجيلليوس في «الإلياذة» - هي بيت القصيد وهي قلب الملحمة ولها الذي يتجه إليه الشياعر مباشرة منذ اللحظة الأولى ويكل إمكاناته.

ورغم تواجد الآلهة النشط في أحداث «الإلياذة» و«الأوديسيا» - وهو ما سنعود إليه - إلا أنها ليستا ملحمتين دينيتين. فعظمة هوميروس تكمن في أن شعره هو ترجمة لتجربة إنسانية لا إلهية. ذلك أن هدف هوميروس الرئيسي هو التغنى بأجساد الرجال (klea andron) هذا مع أنه دأب على القول بأنه ماكان ينبغي له أن يتغنى بهذه الأجساد نفسها لو لم توحى إليه ربات الفن بذلك. وتتجلى عظمة هوميروس في أن وصفه للعالم الذي تجرى فيه أحداث ملحمتيه يلصق بالأذهان وكأنه ذكرى عنيدة لمكان حقيق عشنا فيه ردحا من الزمان. مكان لا تفارقنا ذكراه وتنطبع في حواسنا رائحته وأصواته وألوانه المميزة. ولكل مكان عند هوميروس نكهته الخاصة التي لا يمكن أن نخطئها قط فهي مميزة عن غيرها. هذا هو عالم هوميروس الخالد سواء أكان ما يصف هو مشهد قتال عنيف أو موت مفاجيء أو حتى مناظر طبيعية خلابة في جزيرة أوديسيوس الصغيرة إيثاكي أو في أرض الكيكلويس. وإن بحثت في كل صفحات الأدب الأوربي قديمه وحديثه قد لا تجد مقطوعة أكثر إثارة من الأبيات ١١٦ - ١٥١ في الكتاب التاسع من «الأوديسيا»، حيث يخاطب أوديسيوس ألكينووس ويقول:

«عندئذ وصلنا جزيرة صغيرة تمتد في مواجهة الميناء فهي ليست بالملتصقة بساحل أرض الكيكلويس ولا هي بالبعيدة عنه، جزيرة كثيفة الخضرة، تعيش فوقها قطعان لا حصر لها من المعيز المتوحش، لأن قدم الإنسان لم تطأ بعد هذه الأرض فطرد هذه القطعان وما إعتاد الصيادون على زيارتها... وهي جزيرة ليست بالفقيرة فأرضها تنتج كل الثمار ولكن في موابقتها المحددة... وبها تقع المستنقعات بجوار شاطئ البحر الرمادى... وهناك تتوافر الأعناب على مدار السنة... وعند رأس الميناء ينبثق من أحد الكهوف نبع يفيض بالمياه الصافية وحوله أشجار الغار الباسقة. إلى هناك أبحرنا وقادنا إله ما... إلخ».

فهنا يصف أوديسيوس جزيرة صغيرة رست عندها سفنه مؤخراً حيث نجد

ينبوعًا صافيًا من المياه العذبة، تحيطه أشجار السرو. وهذا كله يقع بالقرب من المرسى الذى حط به أوديسيوس. فهو مشهد مكثف يجمع بين عناء السفر ووعشاء الطريق من جهة وقرب النزول بالشاطئ من جهة أخرى. وعلى الشاطئ يختلط الضباب بالظلام ونسمع - ولا نرى - أصوات الأمواج وهى تتكسر فوق الصخور جنبًا إلى جنب مع صوت خرير المياه العذبة وهى تنساب من ينبوع صافية. إنه وصف هومرى خلّاب، أصيل وجذاب.

وهناك عنصران آخران يميزان هوميروس. أحدهما هو تقنية القوائم. وأهم هذه القوائم الهومرية وأفضلها هى تلك التى ترد فى «الإلياذة» (الكتاب الثانى بيت ٨٤ وما يليه)، حيث يورد الشاعر سجلًا بالجيش الآخيه. وبما لا شك فيه أن مثل هذه القوائم ترهق القارئ الحديث، ولكنها وقد وردت فى ملاحم أخرى شفاهية من العالم القديم السابق على هوميروس فلإنها كانت بمثابة تسجيل تاريخى. بقى أن نشير إلى أن مثل هذه القوائم لم تخلو منها أحاديث الرسل فى التراجيديات الإغريقية كما سنرى فى الباب الثالث من هذا الكتاب.

أما العنصر الثانى فهو التشبيهات. والتشبيهات الهومرية إما قصيرة جدًا وعابرة وإما مطولة وراسخة. ومثال على النوع الأول نراه عندما يبكى باتروكلوس فيقول صديقه أخيلليوس عنه أنه يبكى «كبت بلهاء» («الإلياذة» الكتاب السادس عشر بيت ٧ - ٨). ومثال على النوع الثانى يرد فى الكتاب الثانى حيث يستمر التشبيه من بيت ١٤١ حتى ١٤٧. ويستخدم هوميروس كلاً من النوعين بصفة مستمرة. وهو أحيانًا يستطرد فى التشبيهات المطولة إلى حد أنها تبدو منفردة أو مفككة الأوصال. بيد أننا إذا دققنا النظر يمكن أن نعتبر هذا التطويل أو التمديد شيئًا مناسبًا للسياق الذى ورد فيه. والإنطباع العام الذى يخرج به السامع أو القارئ لملاحم هوميروس هو نفس الإنطباع الذى يحس به المرء عندما يشاهد بعض لوحات الرسم التى يحرص أصحابها على أن يضيفوا - إلى جوار الموضوع الرئيسى الذى تسلط عليه الأضواء - ما يسمح لنا بإلقاء نظرة من نافذة جانبية صغيرة على مشهد طبيعى ساحر ومرسوم بعناية فائقة. وهو منظر يعكس الحياة الرعوية السوديّة. وبعض المشاهد الهومرية موروثة وقديم يمكن أن نعود به إلى العصر الموكيتى.

وبعضها أصيل مبتدع أو بالأحرى مستمد من الحياة اليومية لعصر هوميروس نفسه. وكان هوميروس الذى أدرك فظائع الحرب التى يصف أحداثها ويقدم تفاصيلها يعوض سامعه بهذه المناظر الجانبية الوديدة. فهو مثلاً يصف رجلاً يقع من فوق عربته الحربية على رأسه وتظل هذه الرأس مغروزة فى الرمال! وفى مكان آخر يصيب حجر مقلوف عين أحد الرجال فيخلعها وتسقط العين على التراب تحت قدميه!! وفى مقابل ذلك يقدم هوميروس صورة رومانسية لناوسيكلا وهى تغسل الملابس مع وصيفاتها على ضفاف النهر! ويصف لإيرتيس العجوز وهو يضع فى يديه قفازه ليدفع عنها الأشواك أثناء العمل فى الحقل، وهذه الأمور الصغيرة الجانبية هى التى ترسم الخلفية الرقيقة للأحداث الملحمية الضخمة. وبالطبع فقد استخدم هوميروس نغمة تناسب كل لون من هذين اللونين فى ملحمة - والحياة بصفة عامة - سواء هذا اللون الوديع أو ذلك الفظيع فى قناته أو عنفه.

وفى العادة يأخذ هوميروس مادة تشبيهاته من حياة البسطاء وهو بذلك يخفف من حدة العنف الذى يسود أحداث ملحمة. حقاً أن بعض تشبيهاته مستمدة من الموروث الملحمى القديم إلا أن الأغلبية - لاسيما التشبيهات الطويلة والمعنى بها - من إبتداعه هو وجاءت لترسم ما يراه حوله. وفيها نجد امرأة تهش الذباب عن طفلها، وأخرى تصبغ قطعة من العاج لتصنع سرجاً للحصان. وفيها نجد الرجال يحصدون الشعير، والصبية يضربون حملاً قد إنفلت يجرى أمامهم على غير هدى فى حقول الغلال. وفيها أيضاً نلمح طفلاً يبنى قلاعاً فى الرمال، ورجلاً يسقطون شجرة من عليائها ليصنعوا من أخشابها ألواحاً للسفن. وهى امرأة تغزل الصوف وتبيع من غزلها ما تعمل به أولادها وتصد عنهم مغبة الفاقة. وينطلق بنا التشبيه الهومرى أحياناً إلى البرارى مع الرعاة الذين هبطوا يصطادون أسداً بليل وعلى ضوء المشاعل. وأحياناً أخرى نشعر بالراحة والبهجة مع الأطفال الذين شفى أبوهم من مرض عضال. ونتابع رجلاً يقلب الشواء على النار حتى ينضج. ونتردد مع مسافر يتوقف هنية ليتدبر أمره ويفكر فى إختيار الطريق الذى سيسلكه بعد هذه الراحة القصيرة! ونشاهد صانع الفخار يصنع إناءً مستديرًا مستخدماً العجلة. وقد يصيينا الملح لرجل يفزع أشد الفزع ويقفز إلى الخلف من شدة الهول أمام

ثعبان يتلوى. وقد نبكى مع والد يبكى بالدموع أمام محرقة إبنة الصغير الذى دفنه توأ. هذه أمثلة قليلة من تشبيهات هومرية لا حصر لها متعددة الألوان وتعكس في مجموعها حياة البسطاء. ويستطرد هوميروس أحياناً في تفاصيل أحد التشبيهات مما قد لا يتطلبه الموقف الملحمي، أو حتى مما قد يتعارض معه. ولكن هذا الاستطراد نفسه يشئ بعمق الإحساس وطول معاشة الشاعر لما يصف. وهكذا تكمل التشبيهات الهومرية الحدث الملحمي لأنها توحى بأن العالم البطولي ليس كل شيء عند هوميروس. لأن معنى هذا العالم الضخم لا يمكن إستيعابه إلا إذا قارناه بعالم آخر بسيط ومتواضع للغاية. فالتشبيهات الهومرية إذن وسيلة من وسائل الشاعر لعقد مقارنة بين العالمين. وبهذا يبرز العالم البطولي الملحمي أبقي تأثيراً وأبقى تصويراً من ذى قبل.

ويتميز هوميروس بتكرار العبارات الملحمية المألوفة والموروثة التي - مع ذلك - تخلق إنطباعاً بالأصالة والواقعية. فكما أن تكرار هذه العبارات والحوادث هو نتاج طبيعي لتراكم الرواية الشفوية فإنه عند هوميروس بصفة عامة يعمل على طبع هذه الحوادث والعبارات في ذهن الراوى والسامع معاً. كما يتسم الأسلوب الملحمي التمثلي عند هوميروس بالحيادية، أى أنه يترك الجمهور يحس بنفسه ولنفسه وهذا أسلوب يدفع هذا الجمهور إلى تركيز الانتباه في كل صغيرة وكبيرة مما يروى عليه.

ومع أن شخصيات هوميروس بطولية وخيالية إلا أنها بأفعالها وحياتها اليومية قابلة للتصديق وجد مقنعة. ذلك أنها تتمتع بالغرائز الأساسية والأحاسيس الإنسانية. ومثال ذلك الفقرة التي ترد في «الإلياذة» (الكتاب السادس بيت ٣٩٠ وما يليه) والتي تصف منظر وداع هيكتور بطل أبطال طروادة لزوجته أندروماخى. فهذه الفقرة تضم أفكاراً وتصف مشاعراً يمكن أن تنشأ بين أية زوجة وزوج في مثل هذا الظرف، أى عندما يخرج الرجل للمعركة وتنتظره مهام قيادية خطيرة. بينما الزوجة في خوف وقلق على مصيره ومصيرها والمستقبل الذى ينتظر أسرتهما، فتودعه بالدموع والوقار معاً (انظر شكل ٤ ص ٨١).

ومع أن هوميروس يتغنى قبل كل شيء بالأمراء والنبلاء إلا أنه لم يهمل تماماً عامة الناس. ومثال ذلك ثيرسيثيس الذى رغم أنه يقدمه لنا في صورة كاريكاتيرية

إلا أنه يقول لأجامنون بعض الحقائق المرة التي تصيب هدفها وتحقق غرضها^(١٥). بل لا ينسى هوميروس متاعب الخدم ولا حتى الحيوانات. فحصان أخيلليوس بطل الأبطال الإغريق يحمل إسماً كسائر الناس وهو كسانثوس (Xanthos) وينطق بصوت وحس إنسانين لدرجة أنه ينهى سيده مقدماً بموته المرتقب («الإلياذة» الكتاب التاسع عشر). وكلب أوديسيوس العجوز يحظى من هوميروس بإهتمام بالغ: «هناك يرقد كلب... اسمه أرجوس... إمتلكه أوديسيوس نفسه ودره قبل أن يبحر إلى طروادة المقدسة... ولكنه الآن في غياب سيده يرقد مهجوراً فوق أكوام الروث في حظائر البغال وقطعان الماشية، نهياً للحشرات. غير أنه ما أن أدرك وجود أوديسيوس حتى هز ذيله فرحاً وأرعى أذنيه إطمئناناً. بيد أنه عجز عن الإقتراب من سيده، لأنه ما أن وقعت عيناه على أوديسيوس بعد التسعة عشر عاماً من الغياب حتى تلففته الأيدي السوداء للموت» («الأوديسيا» الكتاب السابع عشر بيت ٢٩١ وما يليه). هنا يصف هوميروس كلب أوديسيوس وكأنه إنسان له مشاعره الخاصة ولكنه مع ذلك يظل النموذجاً فريداً وخالداً للكلب المخلص.

لقد عرفت الحضارة الموكينية قصصاً قديمة عن الآلهة وأضافت إليها قصصاً أخرى بطولية أى عن بعض البشر. وهذه القصص وتلك كانت الموضوع الذي تغنى به الشعراء المتجولون فيما قبل هوميروس. وكانت قصص الآلهة خفيفة وجذابة وسارة أما قصص البشر فكانت قائمة مليئة بالرعب وأعمال العنف مثل الزنا وأكل لحم البشر، وقتل الآباء والأمهات وذوى القربى، وتقديم البشر كقرابين والأخذ بالثأر. وكل تلك الموضوعات شائعة بالفعل في القصص البطولية الإغريقية وهي مورثة عن العصر الموكيني القائم على التوسع والحروب والذي إنتهى بكارثة عامة. وإذا كان أهل العصر الموكيني قد سروا وتمتعوا بسماع هذه القصص فإن شعراء الفترة الكلاسيكية قد إتخذوا منها وسيلة ومنطلقاً للتفكير في حالة الإنسان وللتعبير عن طموحاته ولتصوير مصيره بصفة عامة. هذا ما حدث على الأقل بالنسبة لشعراء المسرح الإغريق التراجيدي. لقد وجد الشعراء الإغريق تحت أيديهم مخزوناً هائلاً لا ينضب معينه من القصص المتنوعة والتي تجمع بين الحدة الدرامية والخيال الراقى، والعواطف الجامحة، والحكمة الإنسانية، والمعاناة القاسية، والسحر الأخاذ. هذه كلها

تجارب عميقة تقبع في ضمير الشعراء الإغريق لأنها جزء لا يتجزأ من 'تراثهم الأدبي'. وأصبح هذا التراث البطولي مرتبطاً بالفترة كلها التي سميت بالعصر البطولي أو عصر الأبطال. فهي لا ترتبط بفرد دون غيره بل تتصل بالأجداد ككل مما أعطى لهذه القصص أفقاً أعرض ومغزى أعمق وأهمية أشمل. وأصبحت معرفة هذه القصص القديمة أمراً مفروضاً منه حتى أن شعراء الملاحم والمسرح يفترضون أن جمهورهم يعرف الخطوط العريضة لما سوف يسمعون أو يشاهدونه. ومن ثم فعلهم المحافظة على هذه الخطوط العريضة دون أن يمسوها بالتغيير ولهم مطلق الحرية فيما عدا ذلك أى في التفاصيل.

وعندما جعل الإغريق منيموسين (= «الذاكرة») أم ربات الفنون «الموساى» فإنهم كانوا بذلك يعنون أن شعرهم القديم شفوى يعتمد أساساً على الذاكرة في بقاءه عبر العصور. ولقد ظل هذا المعنى موجوداً حتى بعد أن عرف فن تدوين الأدب. وبعبارة أخرى نريد القول بأن الفنان الإغريق لا يبد وأن يعنى دروس الماضي. فعلى الشاعر مثلاً قبل أن يهيمن على أدواته التعبيرية أن يلم بالتراث القديم من القصص الأسطوري.

لقد فقد التراث الشعري الشفوى الذى كان موجوداً فيما بين العصر الموكيني المزدهر وفترة ظهور هوميروس والعصر الكلاسيكى الذى في بدايته عرف الإغريق الأبجدية وفن الكتابة. ولكن هذا التراث المفقود قد ترك بصماته لا على هوميروس فحسب بل على الأدب الإغريق بعامه. فهو مثلاً صاحب الفضل في الجمع بين القديم المألوف والجديد الأصيل، أى أن يبقى الأدب أميناً على التراث القديم ومع ذلك يضيف إليه معطيات العصر الجديد. هذا ملمح واضح في ملحمتي هوميروس إذ تتبينان تقنيات ملحمية ومادة خام شعرية تنتمى إلى العصر السحيق ومع ذلك تقدمان لنا صورة للحياة المعاصرة لهوميروس نفسه. بل إن هذا الملمح ذاته هو أكثر ملامح المسرح الإغريق التراجيدى والكوميدي بروزاً، بمعنى أنه مسرح يقوم بالأساس على مألوف موروث وقديم غاية في القدم ومع ذلك يتحدث عن مجتمع أثينا في القرن الخامس. ويمكن تتبع نفس الظاهرة في تاريخ هيرودوتوس ومحاورات أفلاطون ورعويات ثيوكريتوس كما سنرى في الأبواب التالية. وهذا الاحترام أو التبجيل

للماضى قد حفظ الإغريق من تضييع جهودهم فى الجرى وراء كل جديد مستحدث منها كان. لقد بحثوا حقاً عن الجديد ولكن فى إطار تقليدى ودون أن يأتى هذا الجديد على حساب ماضيهم العريق. ولا يعنى هذا بأية صورة أنهم يقدسون القديم وقيمون له المعابد ولا يطمحون إلى تمهيدته، أو أنهم كانوا يتبعونه فى شيء من العبودية. ولكنهم كانوا دائماً يرون إضافة شيء ما إلى الموروث القديم. قد تكون الإضافة مجرد تعديل أو تبديل فى الاتجاه، ولكنها على أية حال إضافة. إذ لم يكن مبعث سرور أو فخر بالنسبة لهم أن يقفوا عند مجرد نسخ أصال القدماء.

وهذا الجمع العظيم بين المحافظة على القديم والسعى وراء التجريب والتجديد يشكل خلفية النظرة الجمالية الإغريقية للأشياء، ونعنى إحترام الإغريق للشكل. فهم يحبون أن تكون الكلمات الشعرية ذات نسق متظم وجميل، كما هو الحال فى تمثيلهم الحجرية والبرونزية. وعندما يحققون هذا النسق الجميل يبدلون أقصى ما يستطيعون للحفاظ عليه. وبذا كان للشعر الإغريق الجمال الشكلى الموقر دون أن يمثل ذلك عائقاً أمام الشعراء فى سبيلهم للتعبير عن أدق المشاعر والتغيرات. بل على العكس من ذلك ساعدتهم على إنتقاء الكلمات المناسبة والهيمنة على أدواتهم التعبيرية بصفة عامة.

يعامل هوميروس أحداثه وشخصياته الملحمية معاملة تفوق فى وعيها ما يمكن تصويره فى أغنية بطولية تقليدية. فهو يحس بكل ما يقول إحساساً دقيقاً حتى أنه يعدل ويبدل فى أحداث القصة التقليدية من أجل تعميق الشاعر. فمن المقطوع به أن الموروث الملحمى قبل هوميروس قام على أساس أن أخيلليوس قتل هيكتور ومثل بجثته إنتقاماً لمقتل باتروكلوس. هذا ما يناسب العقلية الموكينية وفكرة ذلك العصر عن الكبرياء والإنتقام. ولكن هوميروس لم يقدم لنا هذه الصورة بحذافيرها مع أنه حافظ على خطوطها العريضة. فطوال الملحمة يدفعنا هوميروس دفعاً إلى توقع لا أن يمثل أخيلليوس بجثة هيكتور وأن يقطع رأسه فحسب بل وأن يلقى بجسده إلى جوارح الطير أو الوحوش المفترسة. وفى اللحظة الأخيرة يحجم هوميروس عن أن يجعل بطله يقدم على مثل هذا الفعل البربرى. حقاً أن أخيلليوس يحتفظ بجثة هيكتور فى خيمته ليتصرف بها كيف يشاء بعد الإنتهاء من مراسم دفن باتروكلوس.

فتمحفظ الآلهة هذه الجثة من العفن وحتى يذهب والد هيكتور أى برياموس المسن ويتوسل إلى أخيلليوس أن يسلمه جثة إينه ويستجيب البطل الإغريق بالفعل. وتتم عملية دفن هيكتور بين آله وصحبه وشعبه على النحو اللائق. وتنتهى الملحمة الهومرية بنغمة موفورة الحظ من الكرم والنبل البطوليين، وتتنفس الصعداء جميعاً. وكما تبدأ الملحمة بتأجج عاطفة الغضب بقلب أخيلليوس تنتهى بعلاج هذه الغضبة وتهدئة خاطر صاحبها. لأن موافقة أخيلليوس على تسليم الجثة لبرياموس تعنى أنه قد شفى من عاطفة الغضب العنيف الذى جعله فى البداية يهجر المعركة القومية ويخذل الأصدقاء والرفاق ويعتزل الفعل البطولى ثم يعود للقتال ببأس أشد وعنف أضر، ينتهى أو قل يشفى بقتل هيكتور والتمثيل به. وهكذا يكسب أخيلليوس عطفنا وإعجابنا فى بداية الملحمة كما يزداد هذا العطف والإعجاب فى نهايتها. ويثبت هوميروس أنه ليس فقط شاعراً ملحمياً بل فنان يفكر بصورة درامية وهو يرسم أحداث وشخصيات ملحمته ولذا صار بمثابة القدوة التى حذا حذوها شعراء المسرح الإغريق.

وهوميروس هو أول شاعر فى العالم يصور الحياة الإنسانية كوحدة متكاملة بكل جوانبها المختلفة. قد يتناول بعض هذه الجوانب شئ من الاختصار أو العجلة ولكن يكفى أنه يسجله ويعى به. كما أنه قد جمع بين التراث الأسطورى القديم والحياة المعاصرة ولم يكن إحترامه للتراث أو تبجيله للقديم عائفاً منيعاً أمام التجديد. هذا التراث هو الذى جعله يتحدث عن شخصيات بطولية أرفع مستوى من شخصيات الحياة اليومية. ولكنه أى هذا التراث هو الذى فى نفس الوقت منحه ميزة رؤية الأمور من مسافة جمالية تتطلبها الأعمال الشعرية القائمة على الخيال. لم يستغرق هوميروس فى الغموض أو التضخيم المبالغ فيه. ونجده حتى فى المسائل الصغيرة مثل الأسلحة والملابس والخيول والعربات يجمع بين القديم والمعاصر. أما بالنسبة لوصف الأماكن والمشاهد الطبيعية وعلاقة الإنسان بالآلهة وتصوير العواطف والمشاعر فنجد أنه يخلط بين الماضى والحاضر فى صورة متكاملة لا يمكن الفصل بين أجزائها. إنه ينفذ إلى أعماق الرجال والنساء ويقدمهم لنا دون تعليق أو نقد من جانبه. وإذا أراد أن يقول لنا شيئاً عنهم يجعلهم هم يتقدمون ويقولونه أو

حتى يفعلونه. فهو مثل شكسبير في مسرحياته لا يتعاطف مع كل شخصياته التي ليست على أية حال دمي يحركها هو ليقدم لنا دروساً أخلاقية ومواعظ، ولكنها نماذج إنسانية مختارة بعناية ومرسومة بدقة، فيها القوة والضعف، العظمة والخسة.

ويعطى لنا هوميروس مثلاً رائعاً في درامية الكتابة الشعرية الملحمية. فهو مثلاً يجعل الربة أثينة تتكرر في صورة ميتيس وتدخل قصر أوديسيوس في إيثاكي وتعلق سهمها في المكان المخصص لتعليق السهام. وبعد ذلك يقول لنا هوميروس أنها طارت كطائر، وقد يعنى هذا أنها تركت سهمها في مكانه. لم يذكر هوميروس شيئاً من هذا ولا يهّمه أن يذكر. فهو يريدنا أن نركز الانتباه على الأمور الرئيسية المؤثرة ونترك التفاصيل الجانبية حتى لا ينقطع حبل الرواية أو يتشتت الإهتمام. وهو يطلب منا أيضاً - بغير صريح العبارة - أن ننسى بعض الأشياء الصغيرة التي قيلت في بداية الملحمة، لأننا ننتقل بصورة مستمرة من سياق إلى سياق. فمثلاً يقدم لنا ديوميديس في «الإلياذة» يهاجم الآلهة بعنف. وبعد ذلك يقدمه لنا بصورة أخرى أي كإنسان لا يمكن أن يفكر في مثل ذلك. فديوميديس في المرة الثانية يتحدث في سياق جديد وفي ظل ظروف مختلفة، وعلينا أن ننسى أو نتناسى ما قيل عنه أو ما بدر منه من قبل وفي ظروف أخرى. وبالمثل لقد مسخت الربة أثينة أوديسيوس مرتين في هيئة شحاذ «بالأوديس». لكن لا يكتشف أمره مبكراً. وفي نهاية المرة الأولى قيل لنا أنه قد أعيد إلى حالته الطبيعية. أما في المرة الثانية فلم يذكر شيء من هذا القليل، وعلينا نحن أن نعرف ما إذا كان قد أعيد إلى الحالة الطبيعية أم لا من تصرفات الرجل نفسه ومجريات الأمور. وفي «الإلياذة» قدم لنا هيكتور وهو يودع زوجته أندروماخي ولا نراها بعد ذلك معاً قط وللأبد، ولقد تركنا هوميروس لنقرأ ما بين السطور. فن الأرجح أنها قضيا ليلة الوداع معاً في منزل الزوجية أو في أي مكان آخر. وفي نفس هذه الليلة انسحب الطرواديون إلى داخل المدينة. وفي «الأوديسيا» يودع أوديسيوس كاليبسو الوداع الأخير، ولا نراها معاً بعد ذلك وينشغل أوديسيوس ببناء السفن التي ستعود به إلى وطنه. وهذا ما يقوله هوميروس أما ما بين السطور فيقول شيئاً آخر وهو أن أوديسيوس مكث مع كاليبسو أربعة أيام كاملة بلياليها قبل أن يرحل عن أراضيها.

تعتبر «الإلياذة» و «الأوديسيا» - إذا قورنتا بالملاحم الأوربية الحديثة مثل «الفردوس المفقود» لميلتون - ملحمتين ملهمتين بمعنى أنها من الشعر الملحمى النابع مباشرة من أفعال بطولية بصورة تلقائية. ومثل هذا الشعر الملحمى كان موجودا حتى قبل هوميروس كما سبق أن ألهنا وكما يرد في «الإلياذة» (الكتاب التاسع بيت ١٨٦ وما يليه)، حيث يذهب وفد آخى إلى أخيلليوس المعتكف في محاولة لإسترضائه فيجدونه يعزف على قيثارته متغنيا بأعجاد الرجال أى منشدا شعرا ملحميا. وهدف مثل هذا الغناء الملحمى عملى ونفعى لأنه يعطى تسجيلا شعريا وحيا للبطولات كما يمتع كلا من المشتركين في الغناء والمستمعين إليه. وهو شعر يصف عالما حقيقيا لا خياليا صرفا، ولو أن غلالة من الساحرية قد تلف عملية الغناء الملحمى برمتها. ولكن هذا ما نلاحظه حتى في ملحمة أوربية حديثة مثل «أغنية رولان» (Chanson de Roland) التى تتغنى بأعمال بطولية خارقة ومع ذلك يشعر المرء بأن هذه القصيدة تقوم على أساس وصف حادث فعلى.

هناك نوع آخر من الملاحم يختلف عن ملحمتى هوميروس، ملاحم تعالج أحداثا أسطورية تتفاعل في ذهن الشاعر ومع خياله. وهذا ما حدث بالنسبة لأبولونيوس الرودى وهو ينظم ملحمة «الأرجونوتيكا» (أى «رحلة السفينة أرجو»). إنه يتبع الخطوط العريضة للأسطورة كما وردت عند شعراء التراجيديا الإغريقية، ولكنه يبتدع شخصا وأحداثا جديدة يروها بالطريقة التى تروق له. فشخصية ميديا مثلا فى الكتاب الثالث يرسمها أبولونيوس بوعى سيكولوجى عميق كما أن لحظة الشك التى تتأهبها (بيت ٦٤٥ وما يليه) مقنعة لأقصى حد. بيد أننا نلاحظ أن مغامرات بحارة السفينة أرجو عند أبولونيوس الرودى فى نهر الدانوب والبو والرون من إختراع الشاعر نفسه وتعكس سعة إطلاعه وإهتماماته الجغرافية وهى سمة مميزة لعصره أى العصر الهيلينى.

ما يهمنا الآن هو أن ملحمة أبولونيوس الرودى قد نظمت فى سعة من الوقت وروجعت وصححت أكثر من مرة. وهى تخاطب جمهورا قارئا بصمت أو بصوت مسموع - بعكس ملاحم هوميروس الإنشادية أى التى تلقى على جمهور منصت. ومن ثم يمكن القول عن ملحمة أبولونيوس أنها ملحمة أغلبها من صنع

الخيال، أو على الأقل غير واقعي، وتخطب الذهن أكثر مما تخطب الوجدان. وهذا أمر ينطبق على ملحمة «الإنيادة» لفرجيليوس وسائر الملاحم الرومانية الأخرى و«الفردوس المفقود» لميلتون. فعلمها جميعاً من صنع الشاعر وهو شيء ينبغي أن لا نتوقعه من هوميروس الشاعر أو المنشد الملهم. تدور ملاحم أبولونيوس وفرجيليوس وميلتون وغيرهم في الأغلب حول موضوعات تجريدية. ورب قائل يقول أن «غضبة أخيلليوس» التي تقوم عليها «الإلياذة» - مثلاً - فكرة تجريدية أيضاً. وقد يكون هذا صحيحاً بيد أننا في الملحمة نفسها لا نرى هذه الغضبة إلا في إطار وصف أحداث ووقائع محسوسة وتشكل أساساً فنياً وواقعياً للإشاد الملحمي. أما في «الإنيادة» لفرجيليوس فالموضوع الرئيسي هو عظمة روما، وكذا في «الفردوس المفقود» لميلتون فالهدف هو وصف سقوط الإنسان، بيد أن الملحمتين تضمان الكثير من الحوادث والتفاصيل الإضافية التي قصد بها على وجه العموم تأكيد الموضوع الرئيسي، ولكنها في مجملها لا ترتبط عضوياً بالحبكة الفنية للملحمة. مثال ذلك الاستعراض التنبؤ لتاريخ روما الذي يقدمه لنا أليسيس في العالم السفلي بالكتاب السادس من «الإنيادة». لقد وضع فرجيليوس من البداية هدفاً واضحاً نصب عينيه ويسعى إليه بكل الطرق وبكل الوعي مما أفقد ملحمة دفع العفوية وطلاوة التلقائية المتدفقة. وأصبح بطله أيُناس وعاءاً ممتلئاً من الفضائل الرومانية، وبذلك أخرج من نطاق البشرية. وشتان بين هذا البطل وأخيلليوس أو أوديسيوس الهومريين!

صفوة القول أن هوميروس يمثل الشعر الملحمي الأصيل والقائم على تقنية الشعر الشفوي لا الأدب المكتوب. وهي تقنية تتجلى في عدة جوانب أهمها جميعاً الحبكة الملحمية القائمة على وحدة الموضوع والجو النفسي العام مهما وقع من تكرار أو استطراد. ونتيجة أخرى يمكن أن نستنبطها من دراستنا للتقنية الملحمية الهومرية وهي أن التفكير الدرامي صفة مميزة للعقلية الإغريقية منذ البداية. وستأكد هذه النتيجة كلما مضينا قدماً في صفحات هذا الكتاب الذي بين أيدينا. ونقطة أخيرة نود التنويه إليها قبل أن نترك الحديث عن وحدة الموضوع الملحمي عند هوميروس، ونعني أن هذا الشاعر هو أول من فجر قضية جوهرية لا تزال تشغل كل المهتمين

بالأدب والفنون إلى يومنا هذا، أى قضية التعامل مع التراث. فموضوع هوميروس ليس الماضى فقط بل الحاضر أيضا، فهو يتعامل مع أساطير الأبطال القدامى ولكنه يصور حياة معاصريه. وبذلك ضرب المثل الذى حذا حذوه كل الأدباء والشعراء الإغريق من بعده. بل لعلنا لا نتجاوز الحقيقة إذا قلنا أن الآداب الحديثة كلها لازالت تتبع هذا النموذج الهومرى وهى تتعامل مع التراث الموروث عن الماضى البعيد. إذ ما هى الفائدة المرجوة من إحياء التراث - أى تراث - إن لم يكن يهدف إلى خدمة الحاضر وتصوير أحواله وتسليط الضوء على آماله وآلامه؟

(ب) رسم الشخصيات:

في الملاحم الهومرية لمجد الشاعر لا يتغنى فقط بأجساد الرجال، بل بأفعال الآلهة أيضا، فهذان عنصران متلازمان. تعمل كل من فئة الآلهة والرجال بالتعاون مع الأخرى، بل تعمل الواحدة منها على كشف النقاب عن الخصائص الجوهرية للأخرى ومن زوايا مختلفة ومتعددة بحيث تتضح لنا صورتاهما معًا على نحو متكامل في النهاية. وهذا ما قد نعود إليه. ويهنا الآن أن نشير إلى أن الظروف الاجتماعية والسياسية المعاصرة لهوميروس وكذا مبدأ الالتزام بالتراث إقتضيا منه ومن أى منشد ملحمى أن يوجه جل إهتماماته للأمرأ والملوك قبل غيرهم. ويطلق هوميروس عليهم صفة «شبيهو الآلهة» أو «أنصاف الآلهة» أو «أقران الآلهة» وهو بهذا يكرم جيل الأبطال القدامى ويبرهن لجمهوره المعاصر كيف أنه قد أجاد إختيار قائمة شخصياته. وليس بين هذه الشخصيات سوى عدد قليل من ذوى الأصل المتواضع. فحتى راعى خنازير أوديسيوس يومايوس الذى كان الفينيقيون قد إختطفوه منذ طفولته وبيع كعبد ثبت أنه نبيل بالمولد في النهاية. كما أن ذوى الأصل الوضيع يقدمون بصورة فيها الكثير من السخرية. والمثال المشهور على ذلك هو ثيرسيثيس - وسبق أن ألعنا إليه - الذى حاول أن يسخر من ملوك وأمرأ الأخيين في المجلس، فظهر جلفا وقيحا بحيث أن أحدا لم يلم أوديسيوس حين ضربه بعصاه التى تركت علامات واضحة على ظهره فنال بذلك ما إستحقه من عقاب على وقاحته. وراعى المعيز في بيت أوديسيوس ميلانثيوس يعمل في «الأوديسيا» لصالح الخطأب ويظهر وحشيته وإنتهازيته الرخيصة عندما يعامل أوديسيوس - العائد متكررا في هيئة شحاذ - بغلظة

وكبرياء بل وازدراء أيضا. أما الخادعات في نفس القصر فكن يضاجعن الخطّاب، ومن ثم فقد قتلهن أوديسيوس بشنقهن وتعليقهن في الجبال وكأنهن طيور الدج (السمنة) المذبوحة. للخدم إذن مكان في العالم الهومري ولكنه محدد بمقدار ولائهم لسيدهم. فبخلاف النوع النذل سالف الذكر وضع هوميروس صورة مشرفة للخدم متمثلة في يومايوس الذي أخلص لإين أوديسيوس أثناء غياب الأخير. فلما عاد سيده أظهر مزيدا من الولاء. وهناك الوصيعة العجوز الشمطاء يوريكليا التي وقفت بجوار بينيلوى في أحلك الظروف. وهي التي تعرفت على أوديسيوس فور وصوله وكنمت السر حتى لا يكشف أمره ويؤخذ على غرة.

عالم هوميروس إذن ملكى أكثر منه أرستقراطى. وهذا ما تطلبه التراث الملحمى وتمشى مع القيم الموروثة من ناحية الظروف المعاصرة للشاعر نفسه من ناحية أخرى. أى الاهتمام بالملوك والأمراء بالدرجة الأولى.

ولا يفوتنا التنويه إلى أن هذا التقليد الهومري هو الذى إتبعته التراجيديات الإغريقية وجاء أرسطو وقتنه. وصارت قاعدة ملزمة للمؤلفين الدراميين. أى أن تكون البطولة المأساوية للملوك والأمراء دون غيرهم. وظل الأمر على ذلك حتى عصر النهضة.

ويعلو أبطال هوميروس مرتبة على الأجيال التالية لهم. أما الاختبار الرئيسى لرجولتهم والإبتلاء الحقيقى لبطولتهم فيقع في ميدان الحرب والضرب، إذ فيه تظهر قدرات الرجال المادية والمعنوية بل والذهنية كذلك. ومن المرجح أن وصف هوميروس للمبارزات الفردية بين الأبطال المشهورين في الأساطير كان موضع استحسان وإعجاب من قبل المستمعين أى الملوك والأمراء الخبيرين بفنون الطعان والنزال. فالشخصيات البارزة في «الإلياذة» مثل أخيلليوس وهكتور وأيأس وباتروكلوس تمارس أقصى طاقاتها في الحرب، وتتصف بالقوة والمهارة في إستعمال السلاح، وتسم بالسرعة الفائقة في الجرى وفي إتخاذ القرارات الحاسمة، وتتميز بالحنكة في رسم إستراتيجية المعارك. كما أن هذه الشخصيات تتمتع بقدرة هائلة على تحمل الأهوال والمصاعب. وعندما يقررون الهجوم فقراراتهم لا تقبل النقض وإقدامهم لا يقاوم. ومع أن «الأوديسيا» ليست ملحمة خرية «كالإلياذة» غير أن

قتل أوديسيوس للخطاب في بلاطه يجمع بين المغامرة والجرأة من جهة والدهاء وبعد النظر من جهة أخرى.

بيد أن البطل الهومرى إلى جانب القدرة الحربية، يتمتع بصفات أخرى مثل الكرم، حسن المعاشرة، والإخلاص. أما شهيته للتمتع بالحياة وملذاتها من طعام وشراب ونساء فهن توازى وتساوى حبه للحرب والنزال. النموذج الهومرى إذن للبطولة يسلط الأضواء على القوة الجسدية دون أن يقلل من القيمة العقلية، والقوة الروحية. فهما اللتان تضيفان على الجسد شيئاً من النبل والجاذبية، وقدراً من قوة النفاذ والقدرة على الإنجاز، بل وبث الهية في النفوس وإتاحة الفرصة لممارسة النفوذ والسلطان.

ولقد أحاط هوميروس أبطاله بعالم جدير بهم، فكل أدواتهم من ذهب يلمع ببريق الملك، وحولهم تخدم من الجنسين يرعون الخنازير وقطعان الماشية وقيمون الولائم الفخمة. ومع أن بعض أسلحتهم من البرنز إلا أنها مرصعة بالذهب أو الفضة. وفي الاجتماعات لا يظهر أبطال هوميروس الحكمة فقط بل الفصاحة أيضاً، وفيما بينهم ينطق حديثهم بالوقار والرزانة. يظهرون كرمًا بالغاً للغرباء ولا يتركونهم يرحلون وأيديهم فارغة بل مملوءة بالهدايا. قرايبهم للألهة فخمة للغاية، إذ ينحرون العديد من الثيران والخنازير. وما لا شك فيه أن الصورة الهومرية للحياة البطولية كما أسلفنا ليست مستوحاة من الفترة المعاصرة للشاعر بقدر ما هي مستقاة من المألوف الملحمي الموروث، الذي كان عليه أن يراعيه وهو يرسم صورة لحالة البشر المعاصرين له. ومن الملاحظ أن هوميروس مع حرصه على مراعاة المألوف الملحمي نجح في أن يطلعنا على أبطاله كأشخاص أحياء يعملون لا كإناء من الماضي. وبعبارة أخرى فإن هوميروس الذي حافظ على التراث لم يحبس أبطاله في إطار هذا التراث، ولم يجمدهم ويقضى على حيويتهم بوضعهم في قوالب ثابتة.

في «الإلياذة» نجد هوميروس يضع في مواجهة أخيليلوس بطل الأبطال الإغريق بطلاً آخر هو هيكتور الطرواى الذى لا يجسد فقط مجرد روح طروادة المدينة المحاصرة، بل يمثل أيضاً وجودها ذاته. وخلع عليه هوميروس بعض الصفات والمميزات الإنسانية المؤثرة، ولا سيما عندما يحاول تهدئة زوجته أو ينداعب ابنه

الصغير أو يعتنى بأمه العجوز أو يعامل هيليني - سبب البلاء كله - بلين ولطف. هو الذى. يحث الطرواديين على المقاومة الشرسة، ويقود هجومهم المضاد على السفن الآخية، ويؤنب باريس أخاه فى الوقت المناسب. يعلم هيكتور أنه لا بد ملاق يومًا ما أخيلليوس الذى سيقتله بالطبع، فيستجمع قواه لهذه المصير ويصرعه أخيلليوس بالفعل ومعه تسقط طروادة. وإذا كان أخيلليوس يحسد أنموذجًا للبطولة الفردية فإن هيكتور يمثل تعديلًا فى هذه الصورة لأنه أكثر ارتباطًا بالأسرة والمجتمع والوطن. وهذا التعديل يمثل مرحلة الانتقال من العصر الموكيى إلى العصر الإغريقى الكلاسيكى، وهى المرحلة التى عاشها هوميروس نفسه وعاصر تحولاتها أو على الأقل بوادرها. فى العصر الموكيى كانت كل مدينة عبارة عن قلعة حربية لأن كل منزل وقصر إحتوى على حصونه الخاصة. أما فى القرن الثامن فأصبحت دولة المدينة (البوليس Polis) أكثر بروزًا من الكرامة الشخصية والسلامة الفردية. وصارت هذه الدولة المدينة الأولى بالرعاية والعناية والدفاع والحماية. وعن طريق التناقض الموجود بين أخيلليوس وهيكتور قدم لنا هوميروس - دون قصد بل على نحو تلقائى - صورتين إحداهما تمثل الأنموذج الموكيى التقليدى الموروث فى الشعر الملحمى المألوف (أى أخيلليوس) والأخرى تمثل الصورة الجديدة أو على الأقل ما يشير بها (أى هيكتور).

وبالمثل نجد هيليني فى «الإلياذة» وبينيلوى فى «الأوديسيا» شخصيتين نسائيتين مأخوذتين من الموروث الملحمى. الأولى امرأة ذات جمال فوق الخيال تسببت فى قيام الحرب الطروادية التى قضت على الحرث والنسل وعلى صاحبة الجمال نفسها. أما الثانية فهى امرأة عانت طويلاً بسبب غياب زوجها. حيث يحاول الخطاب الطامعون إبتلاع ممتلكات زوجها ومملكته بل وإبتلاعها هى نفسها. وقد كان من السهل على هوميروس بالنسبة لهيليني أن يفعل ما فعله شعراء التراجيديات فيما بعد، أى أن يصورها مصدرًا لكل شرور الحرب الطروادية، أو بالأحرى أن يجعلها صورة مجسدة لفكرة الشر ذاتها. ولكن هوميروس يذهب إلى أقصى الطرف الآخر فيوحى إلينا بأنه كان من المحال أن لا تقوم الحرب بسبب امرأة مثل هيليني. فهى ذات فتنة مبهرة وتشبه إلى حد مذهل الإلهات^(١) الخالدات عندما تنظر إليها «الإلياذة» الكتاب الثالث بيت (١٥٨). بل يبلغ هوميروس من المهارة والإبداع إلى حد أنه يجعلنا

نحس بتعاطف شديد معها، ولا سيما عندما ترفض النوم مع باريس غتطفها ومغتصبها فترغمها أفروديتي ربة الجمال والحب والتناسل على ذلك. وعندما يموت هيكتور تبكيه هيليني كما بكته أمه وزوجته وأولاده، وتذكر كيف كان كريماً معها. وبعد عشر سنوات وعندما تعود هيليني لزوجها الأول مينيلوس نجدها (في «الأوديسيا») وقد إلتابها إحساس عميق بأنها تسببت في الكثير من الأذى والأضرار. ومع ذلك فهي تهتم بشئون غيرها أكثر من إهتمامها بنفسها. وهكذا فإن شخصيات هوميروس ممثلة في هيليني يعكسون موقفهم وظروف معيشتهم ويقتربون منا بمشاعرهم الإنسانية. وهم بذلك يملون أكثر جاذبية وسحرًا مما كانوا عليه في المألوف الملحمي الذي ورثه هوميروس. ومع أن هذا الشاعر قد أنزلهم من عليائهم إلى الأرض إلا أنه لم يفقدهم إمتيازهم الخاص وعظمتهم الملموسة فهم ليسوا أشرارًا ولا ضعفاء ولا تافهين.

وكان بوسع هوميروس أيضًا أن يكتفى بتصوير بينيلوبي في «الأوديسيا» ضحية وفائها وإخلاصها، فهي بذلك كفيلة بأن تكسب عطفنا بسبب معاناتها. ولكنه أعطاها سمات أخرى تتجسد في حقيقة أنها كانت ليلاً تنقض غزل الثوب الذي وعدت بعد الإنتهاء منه أن تعطى إجابة للخطاب وتختار منهم زوجًا. فهي إذن امرأة تتمتع بقدر من الدهاء والحذر. وهذا ما يتضح حتى من ترددها في قبول الدلائل التي يقدمها لها زوجها العائد في سبيل أن تتعرف عليه. وهي امرأة شجاعة أيضًا، فرغم أنها تخشى قسوة الخطاب وسلوكهم البشع، فإنها تثق في نفسها بل وبعث حضورها الرهبة لديهم. إنها إذن ليست مجرد ضحية أو فريسة ظروف معينة كما هو الحال في الموروث الملحمي. حقًا إنها تبكي كثيرًا لسوء الحال ومع ذلك فليس لنا أن ننخدع أو نتوهم أنها ضعيفة مستسلمة.

أنظر إلى أوديسيوس «بالأوديسيا» يزحف من بطن البحر عاريًا مسحوقًا ومنهوكًا، وينزل إلى شاطئ فايكيا فترعاه وتساعده بنت الملك الأميرة ناوسيكا. هذه بالطبع صورة تقليدية لرجل مسن، بحار تحطمت سفينته وتستقبله بالأحضان أميرة صغيرة. ولكن هوميروس يعطى طابعه الخاص لهذه الصورة التقليدية. فناوسيكا عنده بنت في ميعة الصبا وعلى وشك أن تدخل سن النضج الأنثوي. وعندما

يواجهها شبح رجل عار يخرج من بين الأحراش ويبدو كالأسد المتهالك فإنها تنهاسك في رزاة ووفار بنت الملوك، وتعمل على أن تغسل له جراحه، وتغطي جسده بالملابس، وتصف له كيف يدخل قصر أبيها خلسة. إنها تتصرف تصرفاً رائعاً فيه الكثير من العفوية والتلقائية وكذا السلاسة والكياسة. وهو سلوك يعكس حسن التربية ونبالة الأصل الملكي. إنها أميرة نادرة وجديرة بأن تنقذ مثل هذا البطل النادر. ولكل الشخصيات الهومرية مثل هذه الجاذبية القائمة على الإنغماس في موقف درامي هو جزء من درامية المصير الإنساني ككل. فمثل هذه المواقف يمكن أن نجدها في مواجهة شخصيات مثل أندروماخى وهيكاى وغيرهما من نساء هوميروس.

هذا الموقف الدرامي نجده في «الأوديسيا». فما لا شك فيه أننا جميعاً نكره الخطأ، إنهم خائنون، متقاعسون في الحرب، أوغاد طامعون في الملك أثناء غياب الملك في مهمة قومية مجيدة، ويخوض غمار حرب ضروس في طروادة. إنهم إذن ليسوا من عالم الأبطال الهومري، ولكنهم كالتبئات الطفيلية المزدولة والهشية. حقاً إنهم يتظاهرون بإحترام بينيلوى ويتوددون إليها، ولكنها مشاعر أنانية لأن كلاً منهم يرغب في الزواج منها وفي يدها هي القرار الحاسم. علاوة على ذلك يسلكون سلوكاً إجرامياً فيددون ثروات أوديسيوس ويبنون ابنه ويستهنون بخدمه المخلصين ويضاجعون خادماته. وبهذا كله يهدد هوميروس درامياً لمقتلهم جميعاً على يند أوديسيوس. ويزيد الشاعر على هذا التهديد فيجعلهم يتآمرون على قتل تيليماخوس غيلة أثناء عودته من رحلة البحث عن أبيه، ولم ينجو من غدرهم إلا بتغيير طريق العودة. وهكذا هيأنا هوميروس للتمتع بمشهد قتل الخطأ عندما يصرعهم أوديسيوس واحداً بعد الآخر وهم منزوعو السلاح. وتعيه في هذه المعركة السهلة الربة أثينة وتحوطه مشاعرها بالتأييد والمؤازرة، لأن في إنتصاره إنتصاراً لقيم الشرف والرجولة والبطولة وتطهيراً للفساد الذى إستشرى أثناء غياب البطل. وهذه نهاية درامية تسعى إليها المؤلف الملحمى ومهد لها تمهيداً كافياً وواعياً.

وحتى في علاجه للمخلوقات الخرافية المتوحشة يفضي عليها هوميروس لمسة إنسانية ساحرة. ومثال ذلك بوليفيموس الكيكلويس فهو وحش ضخم، عندما يرقد يبدو كصخرة هائلة وسط الجبال، ويستقبل الغرباء على نحو غريب وغير إغريقى. فهو

يعتدى عليهم، إذ يمسك بهم في قبضته الصخرية ويهشم رؤوسهم فكأنهم دمي صغيرة، ثم يأكلهم لحما وعظما. وبعد ذلك يستغرق في نوم أشبه بحالة السكر، وبين الحين والحين يتقيأ شذرات من اللحم أو نقاط من الدم. وتلك هى الصورة التقليدية المألوفة والموروثة من العصور السحيقة. أما اللمة الهومرية فتتمثل في أنه بعد أن فقا أوديسيوس عينه الوحيدة وصار بوليفيموس أعمى شرع يتحدث إلى خروفه، ويحكى له كيف أنه قد خدع على يد «لاأحد» (oudeis)*. ويعنى أوديسيوس الذى سلبه نور البصر، بل وإستطاع أن يتخلص منه ويهرب بالحيلة.

ويتبع هوميروس نفس الأسلوب في معالجته لشخصيتي الساحرتين كيركى وكاليسو. فالأولى واسمها يعنى «الصقر» أو «الباز» تحول الأدميين إلى حيوانات، أما الأخرى كاليسو واسمها يعنى «التي تخفى» فهي تخفى بالفعل ضحاياها في أحد الكهوف. ويحتفظ هوميروس بالصورة التقليدية الموروثة لكيركى، إذ حولت رفاق أوديسيوس إلى حيوانات بلا إكثراث. ولكن ما أن بسط أوديسيوس هيمنته عليها حتى أصبحت صديقته ومعينته المخلصة. ولقد أعطيت كاليسو دوراً غير متوقع. إنها إلهة تعيش بمفردها فوق جزيرة جميلة وفي نهاية العالم وهناك تنقذ أوديسيوس عندما تتحطم سفنه ويغرق رفاقه. وهى تقع في حبه وتعتنى به عناية مفرطة وفي رقة بالغة على أمل أن يمكث معها للأبد، وتحاول أن تمنحه الخلود. وعندما أتها أوامر الآلهة بأن تتركه تدعن للأمر في وقار وهدهوء، وتبذل أقصى ما في وسعها لكى تساعد. وهى تفعل كل ذلك مع أن أوديسيوس يخبرها بأنه يفضل زوجته بينيلوى عليها^(١٧).

هكذا إستطاع هوميروس أن يحول هاتين الساحرتين إلى مخلوقين آدميين، مع أنها في الأساطير الأقدم كانتا وحشيتين عنيفتين. وهكذا يجعل هوميروس ملحمتيه تركزان أكثر فأكثر حول الإنسان.

إنه يحاول التقليل من الخوف والرعب اللذين كانا يكتنفان هذه المخلوقات الخرافية إبان العصر الموكيني بل وحتى القرن السابع كما يتضح من بعض الأواني الأثرية. وفي هذا الصدد نشير إلى أن الحصان الذى يكلم صاحبه موضوع مألوف في

* فارن أعلاه ص ٣٤ (الحاشية الثانية).

الأساطير القديمة لدى كافة الشعوب بصفة عامة. وهذا ما فعله حصان أخيلليوس - كما سبق أن ألقنا - الذى تنبأ لصاحبه بنهايته. بيد أن اللمسة الهومرية هى أنه جعل الربة هيرا هى التى تتدخل وتوحى للحصان بأن يفعل ذلك. وهذا نوع من التبرير أو التقريب لهذا الحيوان الخرافى الذى يتصرف كأنه واحد من البشر.

ومع أن هوميروس بسبب الموروث الملحمى المألوف يركز موضوعه فى حياة الملوك والأمراء كما أسلفنا إلا أنه ينتهز كل فرصة لتقديم لوحات من حياة البسطاء. فعندما يصف درع أخيلليوس الذى صنعه له إله النار والصناعة والحداثة هيفايستوس يقدم لنا الرسوم المنقوشة عليه، فتجدها مشاهد من الحياة المعاصرة لهوميروس. ويقوم التصميم العام على مقارنة بين مدينة فى حالة حرب وأخرى فى حالة سلم. فى المدينة الأولى نرى كيف أن موجة من العنف قد طغت عليها بعد أن كانت مسالمة. كان الرعاة يسوقون قطعانهم دون علم منهم أو توقع بأن الأعداء يكتنون لهم فى وادى النهر لكى يسرقوا قطعانهم. ويهجم الأعداء ويقتلون الرعاة ويأخذون الأسلاب. ثم تندلع المعركة الرئيسية حين يتصدى جيش المدينة المعتدى عليها للمهاجرين. وقد يكون هذا المشهد من الأشياء التى تكررت فى حياة هوميروس على ساحل أيونيا. ومع أن أريس وأثينة يقودان المهاجرين إلا أن الذين يعانون من الحرب هم البسطاء من الناس، أى الرعاة الذين يقع عليهم القبض بينما كانوا يعزفون على الناي ويتغنون بأغانياتهم الرعوية الساحرة فى وداعتها. أما داخل المدينة المتمتعة بالسلام فتجد مشهداً آخر. إنه موكب زفاف مرح وصاخب، ترتفع فى أحيائه أصدااء أغاني الزواج وصيحات المهرجين. تقف النساء على أبواب منازلهن يشاهدن الموكب. ويتشاجر رجلاان فى السوق حول اللبنة المطلوبة لرجل مات، وهناك يقف الرجال المسنون فى إنتظار أن يتم التحكيم فيما بين المتشاجرين. وهناك مشاهد أخرى عن حرث الأرض ويلذ البذور، والحصاد وقطف الأعناب، وكذا الثيران وهى تشرب من النهر، والأسود التى تهاجم هذه الثيران، وقطعان الأغنام التى ترعى فى واد أخضر، وشاب يراقص فتاة على أرضية تذكرنا ببلاط قصر كنوسوس الذى بناه دايدالوس فى كريت لأريادنى. وهكذا بينما يصف هوميروس مشاهد الحرب والعنف، أو بالأحرى بينما يصف إحدى أدوات هذا العنف العسكرى

أى درع أخيلليوس الموكنى، يضع فوقها مشاهد مستمدة من الحياة اليومية المعاصرة له هو نفسه أى هوميروس. وهى مشاهد تصور حياة السلام والأمن والاستقرار.

وهكذا يعظم هوميروس الحياة البشرية كحياة أى لذاتها، حتى أن أخيلليوس بطل الأبطال الإغريق يعد موته يلتقى بأوديسيوس فى رحلته إلى العالم السفلى «بالأوديسيا» فيصرخ قائلا «إن لاوثر أن أكون على ظهر الأرض عاملا أجيرا فى خدمة أحد من البشر الأحياء وأن أكون بلا ملكية، إنسانا معدما على أن أكون ملكا على أرواح الرجال الفاتنين هنا» («الأوديسيا» الكتاب الحادى عشر، أبيات ٤٨٩ - ٤٩١). وقد يعنى هذا أن البطولة عند هوميروس هى المكافأة فى ذاتها للإنسان وينبغى السعى إليها كهدف وغاية. والتمن المدفوع لتحقيق البطولة باهظ للغاية. فزوجة هيكتور وأسرتة لم ينجوا ثمار البطولة والأعجاد التى تنتظره، إنهم يعتمدون عليه كلية فى بقائهم ونجاتهم. تعرف أندروماخى زوجته أنه سيقتل لا عالة، كما يعرف هو ذلك. وكلاهما على يقين بأن هذا يعنى الشقاء لابنهما الصغير. ومع أن هوميروس قد أنهى «الإلياذة» قبل أسر وتدمير طروادة إلا أن هذا المصير مائل أمام أعيننا منذ البداية. وليت الأمر إقتصر على مدينة طروادة وأهلها فى دفع ثمن البطولة الباهظ. فمدينة طيبة مسقط رأس أندروماخى قد دمرها أخيلليوس من قبل، حيث قتل أباهما وسبعة من أخوتها. وهكذا فإن أقصى غايات المجد الحربى يتم الوصول إليها على حساب سعادة الإنسان. يقول أخيلليوس نفسه لبريغاموس أنه يوجد على أعتاب الأوليمبوس إبيرقان أحدهما مملوء بالمصائر السيئة والأخر بالمصائر الخيرة، وكلاهما من عطايا زيوس. وهذا يعنى أن حياة الإنسان مزيج من هذين الصنفين. فالحرب التى تجلب المجد تجر معها أيضا الموت والخراب للأطراف المتناحرة. ففى النهاية سيموت أخيلليوس قاتل هيكتور. وهكذا كانت مشيئة الآلهة، ولا يوجه هوميروس اللوم أو التثريب لهؤلاء الآلهة الذين هياؤا للإنسان فرصة تحقيق أسمى مراتب المجد والبطولة، وما عليه إلا أن يسدد ثمن ذلك كاملا غير منقوص. وقد يكون الثمن هو الحياة نفسها، وإنه لثمن باهظ حقا. والجدير بالذكر أن هذه الرؤية المساوية للبطولة هى إحدى الأفكار الرئيسية التى تقوم عليها التراجيديات الإغريقية كما سنرى فى الباب الثالث من هذا الكتاب.

أما عن مشاعر الصداقة والحب في قلوب أبطال هوميروس، فيمكن أن نأخذ عنها فكرة بالنظر إلى علاقة أخيلليوس بباتر وكلوس. فحب الأول لصديقه هذا يقوم على أساس اندماج كامل في الطموحات والأهداف، كل منهما يفهم الآخر ويحس بالراحة التامة في حضوره. ومثل هذه الصداقة تتطلب التضحية، ولقد ضحى باتروكلوس بنفسه لإنقاذ شرف أخيلليوس وكرامته التي تلطخت بسبب رفض أخيلليوس مواصلة الحرب. شعر باتروكلوس بأن لابد من ملء الفراغ الناجم عن انسحاب أخيلليوس وغيابه عن معركة الشرف والمجد. ولجأ مقابلا لهذه الصداقة في الطرف الآخر أى داخل مدينة طروادة المحاصرة نفسها بين جلاوكوس وساربيدون. وعندما جرح الأخير جرحا مميتا دعى صديقه جلاوكوس أن يملأ لثامه المبهثرة ويعتنى بها، وقال له أنه إن لم يفعل ذلك سيحقيق به العار. الصداقة إذن لها واجباتها ولا ينبغي التقصير في أدائها، بل إن الصديق الحق يقوم بهذه الواجبات عن طيب خاطر وسرور وإلا لما استحق أن يكون رجلا أو بطلا.

وإذا كان حب الصداقة ضروريا لتدعيم فكرة البطولة فإن الحب العاطفي مدمر بالنسبة لها. ومع أن هوميروس لا يلوم هيلينى علانية إلا أنه جعلها تندب حظها لأنها سبب كل تلك المصائب. ولا لحس بأية بادرة للتعاطف من جانب هوميروس إزاء باريس الذى يوظفه هيكتور لتقاعسه، فهو لا يلعب دورا مشرفا في الحرب التى قامت بسبب تصرفه الأخرق. أما حب كليتمسترا الأثم لابن عم زوجها أيجيسثوس أثناء غياب زوجها أجاممنون، ذلك الحب الجامح الذى دفعها في النهاية لقتل الأخير بعد عودته من طروادة منتصرا، فلا يلقى من هوميروس سوى الإدانة السافرة والمباشرة. يدين هوميروس الزنا ويسمو بالحب العائلى إلى أسنى درجات الحميد. فهكتور وأندروماخى زوجان يهيم كل منهما بحب الآخر، حتى أنها تقول له «أنت ياهيكتور بالنسبة لى أبى وأمى الجميلة، أنت أيضا أختى وزوجى القوى» (الإلياذة). الكتاب السادس أبيات ٤٢٩ - ٤٣٠). فريد عليها هيكتور بأنه لا طروادة - التى يضحي بحياته من أجلها - ولا أبوه وأمه يرتفعون إلى مستوى الأهمية التى تمثلها هى بالنسبة له. وحب بينيلوى لأوديسيوس التى إنتظرتة عشرين عاما لا يحتاج إلى تعليق وتفسير. ونكتفى بالإشارة فقط إلى أن أوديسيوس نفسه فضلها على الإلهة كاليسرو التى عرضت عليه البقاء إلى الأبد معها على أن تمنحه الخلود. وعندما إلتأم الشمل

وعاد أوديسيوس إلى زوجه عاد النظام والأمان إلى جزيرة إيثاكي كلها. وعندما نزل أوديسيوس إلى العالم السفلى ولاقى أمه هناك سألها كيف ماتت فقالت أنه لم تهاجمها إلهة السماء حادة البصر بسهامها، ولا الحمى أصابتها لتتص الحياة من جسدها كما تفعل بسائر الناس، ولكنها «اللهفة عليك والحنين إليك يا أوديسيوس النبيل، وطية قلبك هي التي سرقت الحياة مني بعد أن أفقدتها حلاوة الطعام» («الأوديسيا» الكتاب الحادى عشر البيت ١٩٨ - ٢٠٣).

هكذا كان هوميروس في إحساسه العميق بمشاعر ملهش ساميا لا يرتفع إلى مستواه سوى شكسبير. حتى أنه جعل برياموس ملك طروادة المبجل يقبل أيدي أخيليلوس التي قتلت العديد من أبنائه! ويدوب القلب بمشاهدة ابن هيكتر الصغير أستياناكس يجرى للخلف في فزع وتهمر من عينيه الدموع عندما يرى أباه بخوذته المنيحة، فيضحك هيكتر ويضطر إلى خلعهما. فأبطال هوميروس يبدون في لحظات القرارات الحاسمة وأوقات الشدة وكأنهم يمتلكون قلوبا قدت من حديد، أو كأنهم يتمتعون بقوة تفوق قوة البشر العادية. إلا أنهم من جانب آخر يتعرضون للخضوع في رقة وضعف لأدق المشاعر الإنسانية وأكثرها رفاية. ولعل هذا ما يميزهم عن سائر الأبطال في كافة الآداب.

يتميز أبطال هوميروس بحدة الانفعال حبا أو كراهية، عطفًا وحنانًا، أو غضبًا وانتقامًا. ولا ننسى أن الموضوع الرئيسى في ملحمة «الإلياذة» - وكما يقرر الشاعر نفسه في البيت الأول - هو «غضبة أخيليلوس». وإن دل ذلك على شيء فإنما يدل على أن حدة الانفعال هي السمة الرئيسية للفعل البطول الملحمى. ولقد ورث المسرح التراجيدى ذلك عن هوميروس، ونضرب المثل من مسرحيات أيسخولوس بپروميثيوس ومن مسرحيات سوفوكليس بأياكس وكذا أوديسب في «أوديسب في كولونوس»، ومن مسرحيات يوريبيديس بهرقل مجنونًا وميديا. في هذه الشخصيات التراجيدية - وغيرها الكثير - نجد الانفعالات قد بلغت مداها لنا أو عنفا، أو حتى الإثنين معا كما في «أوديب في كولونوس» بصفة خاصة، حيث يشور البطل ثورة عارمة لا هراة فيها على أهالى طية وفي مقدمتهم ابنه، ولكنه يدوب حنانًا وحبا لابنته أنتيجون.

وهكذا يثبت هوميروس مرة أخرى أنه كان رائدا مؤسسا في مجال رسم الشخصيات البطولية، كما كان بالنسبة للحبكة الفنية ووحدة الحدث والموضوع الملحميين.

وأبطال هوميروس في الواقع ليسوا بشرا عاديين تماما، كما أنهم ليسوا من الآلهة، ولكنهم يتحركون في المنطقة الوسطى الواقعة بين الانمية والألوهية. وهم يميلون إلى هذا الجانب حيناً، ويتعدون عنه إلى الجانب الثانى أحيانا أخرى، ولا يفقدون صلتهم تماما بهذا الجانب أو ذاك قط. ولكن ماهى طبيعة العلاقة بين هذين العالمين عند هوميروس؟

(ج) ناسوتية الآلهة والوهية البشر:

في إحدى فقرات «الإلياذة» (الكتاب الثانى بيت ٤٨٤-٤٩٢) يقول هوميروس:

«أخبرنى يا ربات الفنون، يا من تنزلن منازل الأولمبوس! فأنتن إلهات موجودات هناك، بكل شىء علمات. أما نحن (البشر) فنسمع عن هذا المجد ولا نعرف عنه شيئا. أخبرنى من هم قواد الإغريق ومن هم سادتهم، فلن أستطيع أنا أن أنقل عددهم، ولا أن أسمى أسماءهم حتى ولو كانت لى عشرة السنة وعشرة أفواه وصوت لا ينقطع وقلب لحاسى، إن لم تذكرنى أنتن ربات الفنون الأولمبيات بنات زيوس ذى الدرع (أيجيس) بمن أتوا إلى طروادة».

وبغض النظر عن أن هذه المقطوعة تؤكد أن هوميروس يرى الشعر إلهاما خالصا^(١٨) من عند ربات الفنون فإننا نجد فيها أيضا تفرقة ملموسة بين طبيعة البشر وطبيعة الآلهة. فمن المعروف أن هوميروس قد أنزل الآلهة من قمة الأولمبوس - أى السماء عند الإغريق - إلى الأرض لكى يشاركوا الناس حياتهم اليومية. ولذا نجدهم في «الإلياذة» و«الأوديسيا» يقعون فى نفس الأخطاء التى يقع فيها البشر، وينزلقون إلى نفس المزالق وتستهويهم نفس الشهوات، يتعاركون ويتناحرون تماما كما يفعل البشر العاديون. ويكاد المرء لا يحس بأية فروق بين البشر والآلهة عند هوميروس. ولكن الحقيقة غير ذلك. فالمقطوعة المترجمة على سبيل المثال تظهر الآلهة عليمين بأشياء كثيرة لا قبل للبشر بها. فهم وإن لم يكونوا بكل شىء عليمين إلا أنهم دون

شك فوق مستوى البشر محدودى المعرفة إلى أقصى حد بطبعهم. ويتمتع آلهة هوميروس بقدرات لا يحلم بها البشر، فهم وإن لم يكونوا على كل شئ قد يرين يقومون على أية حال بأعمال خارقة، ومعجزات يصعب على البشر مجرد تصورهما. ولكن الفارق الرئيسى والفاصل الأساسى بين الآلهة والبشر عند هوميروس هو أن الفريق الأول يتمتع بالخلود الأبدى، وهو أمر لا يسمح للبشر بأن يطمعوا فيه، أو يتطلعوا إليه اللهم إلا إذا دفعوا الثمن مقدما. وهو ثمن باهظ من الجهد المبذول والمعاناة القاسية وقد يصل إلى الموت. وقليلون من البشر هم القادرون على دفع مثل هذا الثمن الغالى، وهم الذين يتفوقون على سائر الناس، ويتخطون حدود الآدمية بقدراتهم البطولية ومواهبهم شبه الإلهية.

وهذا التصور للعلاقة بين البشر والآلهة ورثه شعراء الإغريق عن هوميروس ويعد مدخلا مقبولا لفهم التراجيديات الإغريقية على سبيل المثال.

بالطبع كانت قصص الآلهة أقدم من قصص البشر في العصور السحيقة قبل هوميروس. وقضى المؤلف الملحمى أن يلعب الآلهة دورا بارزا في الفعل البطولى كآثر لهذه الأسبقية. والآلهة عند الإغريق بصفة عامة أنثروپومورفيون أو ناسوتيون (anthropomorphism) بمعنى أن لهم شكل وطبيعة البشر^(١٩)، إلا أن الشبخوخة لا تدرکہم وكذا الموت، ويتمتعون بقدرات وقوى تفوق بكثير طاقة البشر. وعندما يومئ زيوس عند هوميروس يهتر الأوليمبوس. وعندما يقدم بوسيدون إله البحر من ساموطراقيا إلى أيجاي تמיד الجبال والغابات من تحته، كما أنه يقطع هذه الرحلة الطويلة في خطوات ثلاث ليس إلا. وعندما يصيح هو أو أريس إله الحرب فإن صيحة كل منها تعادل صيحات تسعة أو عشرة آلاف رجل. للآلهة إذن قوة تكاد أن تكون بلا حدود. ولأنهم يعيشون للأبد فإنهم يقضون معظم وقتهم على نحو يمكن أن يقضى البشر به خياتهم لو تخلصوا من خطر الموت، أى في إطمئنان واستجمام وتمتع بوقت الفراغ إلى أقصى حد. تبدو الصورة الهوميرية لآلهة الأوليمبوس وكأنها أسرة سعيدة ومتحابة، ولكن حياتها لا تخلو من الشقاق مما يجعل مهمة زيوس كرب الأسرة أو كبير العائلة صعبة. فهو عندما يمنعهم من التورط في معارك طروادة تخدعه هيرا زوجته نفسها وتجذبه إلى فراشها بعد أن تزين نفسها بساحلى

زينة. وتنطلي عليه الحيلة ويذهب زيوس معها مشدودا بسحر جمالها. وبذلك تفلح الربة في أن تنسى زوجها رب الأرياب أمر الحرب الطروادية لتنفذ خططها الخاصة بها والمعادية للطرواديين!

الالهة عند هوميروس ليسوا عليمين بكل شيء، حتى أنهم أحيانا يجهلون آخر الأنباء الواردة من ميدان القتال بطروادة. فأريس إله الحرب نفسه قد لفته سحابة ذهبية فوق الأولمبوس، ولم يعلم بأن ابنه أسكالفوس قد قتل. هذه إذن نقطة الالتقاء بين البشر والآلهة. ويصل الأمر أحيانا إلى حد ظهور الآلهة بمظهر كوميدي للغاية. ونضرب على ذلك مثلا بالموقف الذي تغنى به المنشد فيميوس في بلاط السكينوس أى كيف أن آريس ضاجع أفروديتي خلصة. فضبطها متلبسين زوجها هيفايستوس، فالقى عليها شبكا شفافة غير مرئية، ودعا كل الآلهة لكي يشاهدونها ويسخرون منها!! وهناك لمسة كوميدية أخرى في مشهد هيرا وهى تجذب زيوس من ميدان الحرب إلى فراشها كما سبق أن ألقنا. قرب الأرياب الذى يمثل لرغبة هيرا وقد غلبته جاذبيتها يعدد لها بلا وعى إنتصاراته في ميدان الحب، ويقول لها دون تحفظ أنها - أى زوجته - تتفوق جمالا على كل عشيقاته!

وتعتبر مثل هذه المشاهد بمثابة «الترويح الكوميدي» في خضم الأحداث الملحمية الجادة. ولا يتم هذا العنصر الكوميدي عن أى نوع من التشكك أو عدم الإيمان بالآلهة، بل على النقيض من ذلك يؤكد ويدعم ذلك الإيمان نفسه. فالآلهة كالbشر، ولما كانوا يتمتعون بالأمان التام أمكنهم - كما قد يفعل البشر لو أنهم وضعوا في مكانهم - أن يقضوا معظم أوقاتهم في الولاثم ومتع الحب والضحك. هذه أمور يتمنى كل إنسان أن يتمرغ فيها، ولكنه لا يستطيع بسبب كثرة وثقل المسؤوليات الملقة على عاتقه، ولأنه محكوم عليه بالموت في النهاية. وإذا كان الآلهة يسخرون من بعضهم البعض، فلا بأس من أن يتعرضوا لسخرية البشر أيضا. وهى سخرية لا تصدر إلا عن شعور بالإرتياح والمتعة في متابعة أعمال الآلهة. وعلى أية حال فإن هذا العنصر ورثه شعراء المسرح الإغريق عن هوميروس، وكان مثار جدل بين الفلاسفة والعقلانيين من المفكرين والكتاب.

أما عن موقف الآلهة من طرفي النزاع في الحرب الطروادية فإن كل واحد منهم

إتبع هواه وأغراضه الشخصية بل ومزاجه الخاص. فأتينة وهيرا كانتا بالطنج تكرهان طروادة والطرواديين بسبب حكم باريس في مسابقة الجمال لصالح أفروديتي ضدتهما. والأخيرة تعضد الجانب الطروادى بكل قواها مناصرة لباريس ووفاء بوعودها له. وهكذا تتصرف هؤلاء الربات وكأنهن نساء من البشر، فملتضرتان من حكم باريس تصران على الانتقام لكبريائهما المجروحة، وهو ما يتمشى مع أفكار عالم البطولة إبان العصر الموكينى. وبالمثل نجد أرميس تقتل أبناء نيوى لأنها تفاخرت وتباهت عليها بجمال أبنائها. ويعاقب يوسيدون أوديسيوس شر عقاب لأن الأخير فقأ عين بوليفيموس (الكيكلوس) الوحيدة. وفي المقابل يفوز بالكثير من تحبه الآلهة، فيلقى العون والتأييد بلا حساب. بل إن الآلهة والإلهات تعطف على من يجزل لهم العطاء أى من يتوسع في تقديم القرابين. ولذلك عندما أراد العراف الطاعن في السن خريسيس أن يسترد إيتته من أجاممنون تضرع لأبوللو. وذكره بالروابط القديمة والمتينة التى جمعت بينهما. فنزل أبوللو كالليل ونشر الوباء بين صفوف الأخيين. لقد اعتبر أبوللو أن الإهانة الموجهة إلى عرافه وكاهنه بمثابة إهانة موجهة إليه هو شخصيا فتبنى قضيته بنفسه. وهذا يعنى أن الآلهة مثل البشر تتحرك لأسباب شخصية بحتة، أى عندما تتعرض كرامة الواحد منهم لأية بادرة من بوادى التعدى أو الإهانة. وتقف الربة أثينة معينة غلصة لأوديسيوس وهو يصارحها القول ويكشف لها عن مكنونات النفس كما تفعل هى بالضبط. ومثل هذه الصداقة تفرض دائما نوعا من الإلتزام على الطرفين. فعندما يكون أوديسيوس في مأزق تتصرف أثينة من منطلق أعلى المستويات في مفهوم الصداقة، أى تبدل أقصى ما في وسعها لتنقله من المأزق.

ولم يكن النموذج الإلهى المثالى عائقا أمام البشر، بل كان حافزا لهم. فلقد سمح الآلهة للبشر بأن يطمحوا إلى زيادة قواهم وأجسادهم في حدود معقولة، أى بحيث لا يتعدون حدود الكيان الإنسافى أو يجاوزونه إلى عالم الآلهة نفسه. فالآلهة خالدون والبشر فانون. وذلك وحده سبب كافى وكفيل بأن يقنع البشر أن يبذلوا كل ما يستطيعون في سبيل المجد والعظمة المحدودين بمحدود حياة بشرية قصيرة للغاية. ليس للإنسان أن يطمع في أن يكون إلها أو حتى شبيها بالآلهة. ولقد حاولت كاليبسو أن تمنح الخلود لأوديسيوس بأن تطعمه من طعام الآلهة الأمبروسيا وتسقيه

من شراهم النكتار، ولكنه لم يشعر بالراحة وفضل العودة لزوجته ووطنه. على البشر أن يحذروا نسيان أو تخطى حدود بشرتهم، فليذكروا دوما أنهم فانون ومحدودو القدرة. وهذا ما كان يشعر به أخيلليوس نفسه («الإلياذة» ، الكتاب الواحد والعشرون أبيات ١٠١ - ١٠٧). ولاتعنى محدودية الإنسان أنه لا يساوى شيئا سوى العدم أمام الآلهة. بل إن الإنسان في عالمه الخاص وحدوده المرسومة يستطيع أن يفعل ما لا يفعله الآلهة. إنه يستطيع أن يكسب أكبر قدر ممكن من الإنجازات والانتصارات في حياة قصيرة للغاية. وفي أثناء ذلك قد يخاطر بحياته نفسها عن طيب خاطر. وهذا يعنى تطلعه إلى شيء ما فيما وراء الحياة التى يحياها، أى إلى النموذج أعلى للرجولة ومثال أفضل للبطلية. وهو النموذج أو مثال لا وجود له في العالم الإلهي المثالي بطبعه.

كانت حدود المجتمع الإنساني الهومري ضعيفة يمكن إختراقها. بيد أن «القوانين غير المكتوبة» التى تحدد العلاقات الاجتماعية كانت قوية للغاية. وبالطبع كانت الأهواء تدفع بعض الناس لإهمال هذه القوانين. ولكن مثل هذا الإهمال كان يعد تعديا أو تخطيا للحدود (hybris, atasthalie) يعرض صاحبه لعقاب الآلهة الذين يفرضون ويحمون قدسية هذه القوانين غير المكتوبة. وكان هذا العقاب الإلهي (nemesis) رادعا، قويا وخفيفا. وكان الخضوع لما تقضى به هذه القوانين غير المكتوبة أو ما يمكن تسميته العرف الأخلاقي يسمى «الحياء» (aidos). وهو نفس الشيء الذى يدفع حتى الجبان على الإقدام في ميدان الحرب خوفا من العار الذى سيلحق به.

وفي عالم هوميروس لم تكن الفوارق بين طبقة عامة الشعب والنبلاء أقل وضوحا من الفوارق بين طبقة النبلاء والآلهة. وإن كان التمييز بين الطبقتين الأسفل أكثر حدة. ولكن كان بعض أفراد هاتين الطبقتين - أى العامة والنبلاء - يتطلعون إلى كسر حدود طبقتهم وصولا إلى المرتبة الأعلى. ومطمع طبقة النبلاء أوضح من أن نشير إليه. إذ كان الأمراء والأميرات يقرنون في الشعر الملحمي دوما على نحو سافر بالآلهة والإلهات. فيلاديمينيوس بين شعبه من الكريتيين كإله، أما أهل ليكيا فينظرون إلى سارييدون وجلاوكوس على أنهما إلهين. وكثيرون هم الأمراء الذين

جاءوا من نسل إلهي عن طريق الأم أو الأب، أو الذين تلقوا تربية إلهية. وبين هؤلاء كان كل الأمراء في فايكيا. بيد أن القوانين غير المكتوبة تعمل على الحفاظ على الفوارق والحدود بين الطبقات الثلاث: عامة الناس والنبلاء والآلهة. وتحرم أو تحرم تخطي الحدود (hybris) وتضع له العقاب (nemesis) المناسب. كان أفراد طبقة النبلاء متعاطشين للشهرة والمجد وتأكيد الذات وتخطي الحدود للوصول إلى مرتبة الألوهية. وعندما لا يوفقون في ذلك يردون فشلهم إلى «حسد الآلهة» مستخدمين فعلين بمعنى «أحسد» أو «أستكبر» (agamai, megairo). ويعنون بذلك القول أن الآلهة تستكبر على الإنسان الوصول إلى مثل هذا المجد^(٢٠). وكاليسو نفسها قالت أن الآلهة لا تنظر بعين الرضا إلى أية ربة تنزل إلى مستوى معايشة إنسان فان كما فعلت هي مع أوديسيوس. وتقول بينيلوي إن حسد الآلهة هو الذي حال بينها وبين أن تعيش مع زوجها أوديسيوس حياة زوجية مستقرة. وهكذا جعلت الأنثروبومورفية الإغريقية آلهتهم يشبهون البشر ويخضعون مثلهم للأحكام الأخلاقية الإنسانية^(٢١).

آلهة هوميروس ليسوا قادرين على كل شيء، ولا عليمين بكل شيء، ولا موجودين في كل مكان. ذلك أن الديانة الإغريقية منذ بداية عهدها ليست ديانة وحدانية، بل هي ديانة وثنية تؤمن بتعدد الآلهة وتخصص كل واحد منهم في مجال معين، وإن كانوا جميعاً يخضعون لإله واحد هو كبيرهم زيوس. ولقد وضع الخيال الإغريقي الخصب الآلهة والإلهات في أماكن محددة قيل أنها هي التي كثر ترددهم عليها أو هي أماكن عبادتهم. وكان بوسع الناس أن يستدعوا هؤلاء الآلهة بالصلوات والدعوات والقرايين، فيرونهم قادمين سواء في هيئتهم الإنسيابية المرئية كطيور وذلك كما يظهر في الرسوم الموكينية، أو يتخيلونهم حاضرين عند تقديم القرايين. وفي هذه الحالة لا بد وأن تقع بعض العلامات الخارقة والصدالة على تواجد الآلهة كأن يتطاير الشرر إلى أجواز الفضاء من نار القرايين، أو «تومي» نخله عندما يقوم أبوللون المولود في جزيرة ديلوس كما يرد في نشيد لكالباجيوس. وعندما تتلبد السماء بالغيوم المتجمعة حول الجبل، أو تدوى الرعود فإن هذا قد يعد نذيراً بقدم زيوس. وجبل زيوس أي الأوليمبوس هو السماء. ومن ثم كان الناس

يتضرعون إليه ووجوههم في السماء. بيد أنه بالإضافة إلى الأريليموس كان لبعض الآلهة أماكنهم الخاصة والمفضلة. فزيوس يحكم من جبل إيدا، ويعيش بوسيدون في أعماق البحار حيث تقبع قصوره في أيجاي (Aigai). ويعيش أبو للون في ليكيا أو في معابد خريسي وكيلا وتينيدوس وهكذا^(٢٣).

وبالقطع لم يرى أى إنسان حى الآلهة، وإن كان هوميروس قد جعل الآلهة تتصل على نحو شخصى وتتعايش دومًا مع المفضلين من الشعوب الأسطورية أمثال الأثيوبيين والفاياكيين. وأظهر هذا الإله أو ذاك نفسه أحيانًا لبعض الأبطال المحبوبين من الإغريق كإمتياز خاص ودون أن يتنكروا في هيئة مخالفة لطبيعتهم العادية. لقد تغلب التفكير العقلال على صعوبة التوفيق بين الإعتقاد في التدخل الإلهى المباشر والدائم والمحسوس في شئون البشر دون أن يراهم أحد بالقول أنهم يتخذون هيئة الإنسان. ولقد إستغل هوميروس هذه الحيلة وكان «الغريب» القادم من بعيد موضع إهتمام خاص على أساس أنه من المحتمل أن يكون إلهًا متنكرًا. وهكذا بينا إستجاب التفكير العقلال لإغواء تقديم التدخل الإلهى المرئى أو المحسوس للرجل العادى على أنه شئ قابل للتصديق فإن الأثنوبومورفية المميزة للأساطير الإغريقية قد زودت الآلهة بالقدرة على إتخاذ الهيئة البشرية وبذلك أوجدت حلًا أكثر منطقية. إذ أصبح من السهل والمعتاد بالنسبة للآلهة أن يتدخلوا في شئون البشر، بل وأن يعايشونهم فترات طويلة متنكرين ودون أن يكشف أمرهم. وصارت هذه هى الطريقة العادية والطبيعية لتدخل الآلهة، ولو أن زيوس كان يوجه معركة طروادة من بعيد وعن طريق إرادته الإلهية والرسائل التى يبعث بها هنا وهناك. ولم يتدخل شخصيًا إلا عندما ألقى بصاعقته أمام خيول ديوميديس. بيد أن أبوللون لطم باتروكلوس بيده القوية فسقطت عذة البطل الحربية من فوق جسده. ولقد صارت الربة أثينة في «الأرديسيا» روحًا مألوفة لكثرة ظهورها وتدخلها في الوقت المناسب.

ويتحدث هوميروس أحيانًا عن الآلهة بصورة عامة دون تخصيص بالإسم لهذا الإله أو ذاك. ويستخدم ألفاظًا بمعنى «قوة إلهية ما» (daimon) أو «الآلهة» (theoi) أو «إله ما» (theos tis) أو «زيوس» وهو رب الأرباب التى تحتوى سلطته وقوته جميع القوى الإلهية. المهم أنه في كل لحظة من لحظات الحياة البشرية يشير

هوميروس إلى وجود إلهى بصورة أو بأخرى. فالآلهة هم الذين يمنحون القوى الجسدية والمزايا العقلية للناس المميزين تمامًا كما يهبون المهارة والثروة. فعين كالخاس العراف بقدرتها على التنبؤ مثل قدرة سكاماندريوس على الصيد ومهارة فيريكلوس في بناء السفن، كل تلك وغيرها من هبات الآلهة للبشر. فالآلهة هم الذين يقدرون مصائر الناس وهم الذين يقررون سقوط طروادة، ونهاية المعركة بين هيكتور وأخيلليوس. وهم الذين يرفعون هذا الإنسان إلى قمة الإزدهار، ويهبطون بذلك الآخر إلى هاوية الفشل. وهم قبل كل شيء يحددون أعمار الناس ويعينون يوم مماتهم. إنهم صفوة القول يشكلون ما يشبه حكومة تدير شؤون حياة البشر. إنهم بالنسبة للناس غاية في القوة والعظمة والأبهة. ومع ذلك فهم يخضعون لقوة أعلى منهم إنها «الضرورة» (anagke) أو «القدر» (moira). ولا يتورع أبطال هوميروس عن مواجهة الآلهة رغم أنهم نادرًا ما يواجهون إليهم أسلحتهم وقذائفهم كما فعل ديوميديس. بيد أننا نرى مينيلائوس ملك إسبرطة وزوج هيلينى المختطفة يخاطب رب الأرباب قائلاً «أى زيوس إننى لم أجِد أسوأ منك إلهًا!». وعندما يلتقى فيلويتيوس المخلص بأوديسيوس المتكرر كشحاذا يصرخ «أى زيوس الأب، كم أنت غليظ القلب لقد تسببت في عجبنا للوجود ومع ذلك ترسل لنا البؤس والمعاناة!». إن وجود الآلهة في الشعر الإغريق يعد توسيعاً فلسفياً وإمتداداً طبيعياً للوجود الإنسانى نفسه^(٢٣). ودليل ذلك أن هوميروس - كشعراء التراجيديا - يداخل بين الفعل الإنسانى والفعل الإلهى. فعندما تصعد المربية يوزيكليا إلى بينيلوب في حجرتها لتخبرها بأن أوديسيوس لم يعد فحسب بل هزم الخطأب أيضاً، تقول الأخيرة «ليس هذا صحيحاً، فأوديسيوس قد مات. لا بد أن الذى قتل الخطأب هو أحد الآلهة الذى لم يعد بوسعه التغاضى عن شرورهم».

وهنا يثار التساؤل حول مسئولية البشر فيما قد يقع من مأسى. الآلهة يتدخلون دائماً، هذا صحيح ولا سبب فيما قد حدث بالفعل. أما بالنسبة للمستقبل فإن الإنسان يعرف أن النتيجة المباشرة تعتمد عليه هو ومن ثم يتصرف من هذا المنطلق. بعض الناس يقولون إن الإنسان يتحمل مسئولية أفعاله ونتائجها، ولكنهم عندما يرغبون في تلمس الأعذار لأنفسهم يقولون غير ذلك. فبرياموس يعلن أمام

هيلينى أن الآلهة - وليست هى - هم المسئولون عن مصائب طروادة الناجمة عن خرق باريس لقواعد وأصول الضيافة. والمرء فى العادة ميال لتلمس الأعداء ومن ثم فهو دائماً ينحى باللائمة على الآلهة، وإن كان أحياناً يعترف بمسئوليته. وبهذا يتجنب هوميروس أن يجعل من أبطاله دمي فى أيدي الآلهة. لقد وفر تصور الإغريق للآلهة ما يمكن أن نسميه «الآلية الربانية» التى تدير شئونهم على الأقل فى عالم الشعر والأدب. فالسهم مثلاً عندما لا يصيب هدفه يقال إن ذلك ليس من الضروري أن يكون بحض الصدفة أولاً يصح القول بأن الهدف هو الذى زاغ من السهم. ولكن التعليل الأفضل هو أن إلهاً ما قد تدخل وأدخل تحريضاً فى مسار السهم. والرجل عندما يتعرض للخطر أو لهجوم معاد ويفلت منه ويسلم يقال إن إلهاً ما قد إختطفه خطفًا من بين الصفوف. أما الفكرة العبقريّة التى تأق فى الوقت المناسب فيقال إنها إلهام من الآلهة تمامًا كما أن المصيبة التى لا يمكن ردها فهى أيضاً من عند الآلهة. المهم أن الرجل الإغريق قد وجد فى التصور الأنثروبومورفى للآلهة ما يساعده على العثور دائماً على مشجب يعلق عليه ما يشاء من الأخطاء ويعول عليه كذلك فى تحقيق ما يحلم به من طموحات خارقة.

(د) المنشد الملحمى وطبيعة عمله قديماً وحديثاً:

يرد فى «الأوديسيا» (الكتاب الأول أبيات ٣٢٥ - ٣٢٨ و ٣٣٦ - ٣٥٢) ما يلى:

«كان المنشد ذائع الصيت يغنى لهم، وكانوا هم يجلسون فى صمت منصتين له. كان يغنى لهم عن عودة الأخيين المفجعة من طروادة التى أوجبتها الربة بالاس أئينة. وبعد ذلك خاطبت (بينيلوى) المنشد الربانى والدموع تترقرق فى عينيها: أى فيميوس* إنك تعرف الكثير من مفاتن الرجال الأخرى، إنك لعلى علم بأعمال الرجال والآلهة المجيدة مما حفظه لنا المنشدون. غن لهم واحدة منها، واجلس إلى جوارهم ودعهم يحتسون فى صمت كثوس الخمر، وإترك هذه الأغنية الحزينة التى

* ورد ذكر فيميوس فى «الأوديسيا» بالأمكن التالية: الكتاب الأول بيت ١٥٠ - ١٥٥، ٣٢٥ - ٣٧١
٤٢١ - ٤٢٤، الكتاب السابع عشر بيت ٢٦٠ - ٢٦٣، الكتاب الثامن والعشرون بيت ٣٣٠ - ٣٣٧، الكتاب الثالث والعشرون بيت ١٣٣ - ١٤٧، الكتاب الرابع والعشرون بيت ٤٣٩.

تجلب. الأسى إلى أعماق قلبي. حيث أن حزنا لا ينسى يسقط على، وأنا أتذكر متلهفة على رأس زوجي، الذي ذاع صيته في هيلاس وأرجوس.

فرد عليها تيلياخوس الحكيم قائلاً: لم تكرهين يا أماء أن يمتعنا المنشد المخلص بالطريقة التي تواتيه؟ فلا لوم على المنشدين، إنما زيوس هو الملموم. فهو الذي يعطى كيفما شاء للبشر الساعين وراء أرزاقهم اليومية. فلا تثريب على الرجل (أى فيميوس) أن يغنى مصير الدانائيين (الإغريق) المؤسف، لأن الناس في الغالب يثنون على الأغنية التي تسبح إليهم نغماتها للوهلة الأولى».

ومن هذه المقطوعة نستطيع أن نستخلص كل آراء هوميروس حول طبيعة الشعر ووظيفته بصفة عامة، والشعر الملحمى بصفة خاصة. ولعل أول ما يلفت نظرنا هو أن هذه المقطوعة تشهد بوجود النقد الذوق في عصر هوميروس. إذ نجد المنشد وسامعيه يفاضلون بين أغنية وأخرى، ويقولون أن هذه حزينة وتلك بهيجية، أو أنها لا تعجب من يسمعها، أو تروق لهم وتحرك مشاعرهم. ونفهم كذلك من النص المترجم أن جمهور الأناشيد الملحمية قد شارك في عملية خلق هذه الأناشيد لأنه أثر في تداولها وتحويرها. إذ كان يتدخل في عمل المنشد ويطلب منه التعديل أو التبديل، الإضافة والإعادة أو الحذف.

ويمرنا الحديث عن المنشدين إلى موضوع آخر هو أن الشعر الملحمى بالأساس شعر شفاهي إنشادي، يخاطب أذن السامعين وأبصارهم في نفس الوقت. لأن جمهور الأناشيد الملحمية يتمتع ليس فقط بسماع المنشد، وإنما برؤيته ورؤية تأثير أغانيه على ملامح وجهه ونفوس مستمعيه. وكان المنشد المتجول يحفظ عن ظهر قلب العديد من أغاني البطولة التي تمجد أبطالاً ينتمون إلى العصور القديمة المجيدة. وكان يملك أن يلبي بين الحين والآخر طلبات الجمهور المحتشد حوله، وإلا فسيغنى بما يحلو له هو مما يحس أنه أكثر جذباً وتشويقاً، أو أنسب للزمان والمكان الذي يقف فيه (قارن «الأوديسيا» الكتاب الثامن بيت ٧٢ وما يليه).

علينا أن نتخيل المنشد الملحمى وقد جلس يعيد مرات ومرات قصة أحد الأبطال الأسطوريين لأناس يزعمون أنهم من نسل ذلك البطل. ولما كان عقل هذا المنشد لا يتميز بحرفية «شريط التسجيل»، فلما لا شك فيه أن روايته كانت تختلف

من مكان إلى آخر، بل وفي كل مرة ينشد فيها ولو كان في نفس المكان ولنفس الجمهور. إذ لم يكن هناك من قيد يقيد المنشد سوى «المألوف الملحمي» وهو محصلة تراث تمتد عبر قرون طويلة. ومن هذا التراث الملحمي المألوف نضرب مثلاً بالصفات، إذ توارث المنشدون جيلاً بعد جيل صفات معينة عن بطل مثل أوديسيوس، فصاروا يلتزمون بها في أناشيدهم حتى أنهم لا يذكرون إسم هذا البطل إلا مقروناً بإحدى هذه الصفات. ثمرة نجلده أوديسيوس «الإلهي» أو «شبيه الآلهة» أو «الصبور شبيه الآلهة» أو «مدمر المدن» أو «ذا الحيل الكثيرة» أي «واسع الحيلة». وكذلك تيليخاخوس يوصف بأنه «شبيه الآلهة» أو «ابن أوديسيوس المحبوب». أما أجائمنون فهو «ملك الرجال» أو «السيد» وهكذا. وغالباً ما يذكر هوميروس إلهاً من الآلهة أو بطلاً من الأبطال مقروناً بإسم الأب ثم متبوعاً بالصفة التقليدية له مثل قوله «بنت لابس الدرع أيجيس (زيوس) أنترتوف» ويعنى البربة أثينة. أو قوله «نيسطور بن نيلیوس المجد العظيم للأخيين». على أن أحد المنشدين قد يتدع صفة جديدة ويضيفها إلى رصيد بطل ما. بيد أن بقاء هذه الصفة ضمن التراث الملحمي المألوف أمر مرهون بمدى نجاح هذه الصفة في كسب رضا وإعجاب المنشدين الآخرين عبر الأجيال، أو بالأحرى مدى تقبل جمهور السامعين. ولا شك أن إقتران بطل من الأبطال بصفات معينة يكسب شخصيته ميزة الإتساق عبر كل الأناشيد الملحمية، كما أنه يساعد جمهور هذه الأشعار على التعرف على الأبطال.

لم يكن عمل المنشد مجرد «إعادة إخراج» لنص محفوظ عن ظهر قلب، وإنما كان بمثابة «إعادة خلق» لقصة معروفة في صيغة مألوفة ومعدة خصيصاً لمناسبة معينة. كان المنشد يدخل من التغيرات والإضافات في القصة التي يرويها ما يراه متمشياً مع ميول وقدرات الناس من حوله أي جمهور السامعين. يشبه عمل المنشد الملحمي عمل المصور الذي يختار ليس فقط الزمان بل والزوايا المناسبة لتصوير مناظر سبق أن صورها غيره الكثيرون. لأن هذا الاختيار في حد ذاته يدل على مدى عبقرية هذا المصور أو ذلك المنشد.

ولقد وردت بعض عبارات في النص الهومري الذي قدمنا به حديثنا عن الإنشاد الملحمي وتقنياته ويمكن منها أن نستنبط بعض الحقائق المهمة. فعبارة

« المنشد ذائع الصيت » تدل دلالة واضحة على أن بعض المنشدين الملحميين قد تفوق على أقرانه فذاع صيته بين الناس. وهذا يعنى أمرين أولهما أن عمل المنشدين كان خلافاً لا مجرد تكرار دون زيادة أو نقصان، وإلا لما فضل منشد على آخر. والأمر الثانى هو أنه كان يجرى فى حلقات الإنشاد نوع من النقد الذوقى يفضل فيه نشيد أو منشد على آخر. ومن نفس المقطوعة يتضح أن الشعر يستهدف إمتاع السامعين^(٢٤).

على أية حال هذه صورة المنشد فيميوس فى قصر أوديسيوس بليثاكي. وهناك صورة أخرى لمنشد آخر هو ديمودوكوس* فى بلاط ألكينوس فى فايياكي. وهذان المنشدان يعكسان مفهوم هوميروس عن عمل المنشد الملحمى. بل قد يكون هو نفسه كمنشد يتخفى وراء إحدى هاتين الصورتين أو كليهما. وهذان المنشدان ليسا من النبلاء ولا من العبيد، بل يحتلان مركزاً وسطاً كصاحبى حرفة تشبه حرفة الأطباء والعرافين وعمال غزل الصوف. إنهما من الرجال الأحرار ويكتسبان إحترامنا وإعجابنا بسبب مهارتهما فى الغناء، ولكنها يعتمدان فى بقائهما وحياتهما على رعاية الأمراء. وهذا ما يفسر تعاون فيميوس مع الخطباء الذين يتلعون ثروات أوديسيوس أثناء غياب الأخير. هاتان الصورتان للمنشد الملحمى فى «الأوديسيا» تساعدانا على التعرف على شخصية هوميروس نفسه. فهو فى الغالب إحتل مكانة مماثلة. ولعل ذلك ما يفسر عنصرًا ملموسًا فى ملحمتيه ألا وهو غياب أية إشارة شخصية لنفسه، أو حتى إصدار أى حكم يعكس تجربته الخاصة. إنه يتخفى تمامًا وراء ملحمتيه كما فعل شكسبير فى مسرحياته. الملحمتان مؤلفتان لأمراء يحبون سماع أخبار الماضى المجيد، ماضى أجدادهم، ولا يهمهم أن يسمعوا شيئاً من آراء وأحكام شخص يستخلمونه لإنشاد هذه الأشعار، ويحتل مكانة إجتماعية أقل منهم بالطبع، ومن ثم فإن هوميروس يعيد صياغة الماضى وتصويره، وله مطلق الحرية فى إختيار الكيفية التى يؤدى بها عمله هذا ما دام لا يخلدش الماضى أو يفقده وقاره. له أن يدخل من حقائق الحياة المعاصرة ما يشاء، بحيث لا يفسد الهالة الأسطورية التى تحوط هذا الماضى وتشد إنتباه سامعيه من الأمراء.

* ورد ذكر ديمودوكوس فى «الأوديسيا» فى الأماكن التالية : الكتاب الثامن : فى فقرات كثيرة منه، الكتاب الثالث عشر بيت ٢٧ - ٢٨.

كان الشعراء أو المنشدون الملحميون يسمون «المغنون» (aidoi) وهم يؤدون عملهم على أنغام آلة وترية تسمى فورمينكس (phorminx) أو كيثاريس (kitharis) ثم سمي المنشدون الملحميون بعد ذلك رابسودوي (rhapsodoi) والكلمة تعني الذين يرتقون أى يصلون الأغاني بعضها ببعض. وهو إسم مشتق من الفعل «rhapto» بمعنى أرتق والكلمة «ode» بمعنى أغنية. ولقد نشأ هذا النظام الجديد في الإنشاد الملقى في عهد بيسبستراتوس كما سلف أن ألقينا.

أثار المعارضون لنظرية شفاهة ملاحم هوميروس عدة مشاكل أهمها مايتصل بمجم الملحمتين «الإلياذة» و«الأوديسيا» وبنيتها المعقدة. فكلاهما برأى هؤلاء المعارضين لا يمكن أن يكونا من عمل شاعر أو شعراء لم يعتمدوا على فن الكتابة أثناء النظم والتداول على نحو أو آخر. وحتى د. لومان الذى لا يرفض النظرية الشفوية كلية، واتخذ من الأحاديث الطويلة في الملحمتين وسيلة لإثبات هذه النظرية يقول إن هوميروس يتبع النظام الشفوي التقليدى السائد في بلاد الإغريق ولكن بطريقة تدل على أنه أفاد من تقنيات الكتابة والتدوين^(٢٥).

وانتهت الأنظار مؤخراً إلى أفريقيا وتزايدت عمليات جمع الفولكلور وتتراكم الدراسات التى تأتى بنتائج لها صدق عميق في عالم النقد الهومرى. لأن الفولكلور الأفريقى يمثل البقية الباقية من التراث الملحمى الإنسانى حيث لم يعتوره تغيير جذرى. إذ يعتقد بعض الباحثين أن مجتمعات غرب ووسط أفريقيا البدائية تقدم لنا ما يمكن اعتباره أقرب صورة للحياة والشعر الملحمى في عصر هوميروس. لقد أجهد علماء الفولكلور أنفسهم بحثاً في أنحاء المعمورة عن مجتمع يقترب بهم من مجتمع هوميروس فوجدوا ذلك من العنبر حتى في أبعد المناطق عن تأثيرات الحضارة الغربية الحديثة. بيد أن الساحة الأفريقية هى التى لا زالت تغرى مثل هؤلاء العلماء بمزيد من البحث والتقصي. وعلى قدم وساق يواصل علماء الفولكلور جمع الروايات الشفوية الملحمية من مختلف أرجاء القارة السوداء ولاسيما المجتمعات البدائية. ومن المتوقع أن يتوصل هؤلاء العلماء إلى رسم صورة عامة لمجتمع ملحمى شفوي «إفتراسى» بهدف تقريب صورة المجتمع الهومرى إلى الأذهان.

ومن المشاكل التى كانت تواجه الدارسين في هذا الميدان هو أن هذه المادة

الفولكلورية المجموعة من مجتمعات بدائية معاصرة - خارج أفريقيا - كانت متواضعة جدًا لا ترقى إلى مستوى «الإلياذة» و«الأوديسيا» من حيث الحجم والوزن وكذا التعقيد والتعذيب وإتقان الحبكة الملحمية. ومن ثم أصر بعض الدارسين على أن «الإلياذة» و«الأوديسيا» لا يمكن أن تكونا قد نظمتا بغير الإستعانة بفن الكتابة أى أنها ليستا شفويتين.

وجاء شعراء بامبارا Bambara الأفارقة وقدموا أفضل الأسس لمحاولة رسم صورة للملابسات العامة التى يمكن أن تنشأ فى ظلها ملاحم ضخمة مثل «الإلياذة» و«الأوديسيا» معتمدة على تقنيات الشعر الشفوى. فكل شاعر من شعراء بامبارا يستطيع بمفرده أن يحفظ إثني عشر حدثًا ملحميًا، وكل حدث يستغرق عشرة آلاف بيت. ويحتكر هؤلاء الشعراء - المنشدون وراثه هذه التركة الملحمية الضخمة. وتتخصص النساء منهم فى أغاني المديح، أما الذكور فيلعبون عدة أدوار مثل أدوار المفوضين والمستشارين، الحكام والقواد والملوك، المؤرخين والموسيقين وما شابه ذلك. ويتم إنتقاء صغار السن لممارسة هذا الفن بعناية شديدة وبعد إختبار مواهبهم. وكل منهم يتخصص فى العزف على آلة موسيقية محددة. وتستمر فترة التدريب من خمسة إلى عشر سنوات. وتجمع بين التريية البدنية والذهنية.

يتراوح حجم حفلة الإنشاد الملحمى طولاً وقصرًا من مجتمع إلى آخر. وهو أمر يعتمد بالدرجة الأولى على قدرات المنشد الملحمى نفسه وطبيعة جمهوره وملابسات حفل الإنشاد الملحمى. ولقد سبق أن تناولنا حفلات الإنشاد الملحمى المذكورة فى «الإلياذة» و«الأوديسيا». ونحن نعود إليها الآن بنظرة مقارنة بينها وبين ما يحدث فى أفريقيا. ولنطرح السؤال التالى: فى طبعة أكسفورد تبلغ «الإلياذة» ١٥,٦٩٣ بيتًا، و«الأوديسيا» ١٢,١١٠ بيتًا فكيف كان المنشد الملحمى ييمن على مثل هذه المادة الشاسعة وكيف كان الجمهور قادرًا على متابعتها؟

وقبل أن نصل إلى أفريقيا إجابة على هذا السؤال ننوه إلى أنه بالفعل قد جرت محاولات لتقدير الوقت الذى يمكن أن يستغرقه إنشاد «الإلياذة» و«الأوديسيا» فى ضوء المادة الفولكلورية المجموعة من مجتمعات معاصرة. إذ عقد الباحث نوتوبولوس مقارنة بين المنشد الملحمى الإغريق القديم والمغنين اليونان

المحدثين في جزيرى كريت وقبرص. فهؤلاء المحدثون ينشدون أغاني شعبية في وزن يتكون من خمسة عشرة مقطعاً، وهو ما يقترب من طول الوزن السداسى. لقد جمع هذا الباحث ثلاثة عشر مغنياً فأنشد أسرعهم ثلاثة عشر بيتاً ونصف في الدقيقة الواحدة وأنشد أبطأهم سبعة أبيات. لتوسط سرعة الإنشاد إذن ٩,٧٣ بيتاً في الدقيقة الواحدة. وإذا أنشدت «الإلياذة» بهذا المعدل ودون توقف فإنها تستغرق ٢٦,٩ ساعة، وتستغرق «الأوديسيا» ٢٠,٧ ساعة. ومن الملاحظ أن أسرع المنشدين يغنى ضعف عدد أبيات الأبطال.

وإذا وضعنا في عين الاعتبار قدرة الجمهور الإغريق القديم على البقاء في المسرح طيلة ساعات النهار وفق ما تقتضيه ملابسات العروض المسرحية ومهرجاناتها، حيث كانت تقدم ثلاث مسرحيات تراجيدية ومسرحية واحدة ساتيرية وأخرى كوميدية في اليوم الواحد. إذا وضعنا هذا في الاعتبار لأصبح من السهل تصور بقاء جمهور حفلات الإنشاد الملحمى منصفاً ومتابعاً نهار يوم كامل. والمشكلة هي أنه كما تبين لنا لا تكفى ساعات النهار كلها لإنشاد «الإلياذة» أو «الأوديسيا». ومن هنا ذهب التفكير إلى الاحتفالات الدينية التى تستمر عدة أيام. ولقد أجريت أبحاث ميدانية على الإنشاد الملحمى. أثناء شهر رمضان وثبت أن السيرة الملحمية يمكن أن تستمر خمسة عشر ليلة في تركيا على سبيل المثال.

لقد سبق أن قدم لنا س.م. باورا نماذج من المنشدين الملحميين المحدثين من أوزبك (Uzbek) وكارا كيرغيز (Kara Kirghiz). فالنشيد ساجيمباى أوروز باكوف Sagymbai Orozbekov (١٨٦٧ - ١٩٣٠) أملى في عام ١٩٢٠ قصيدة ملحمة تبلغ طولها أربعين ألفاً من الأبيات. ويقال أن لديه مخزوناً ملحماً يبلغ حوالى مائتين وخمسين ألفاً من الأبيات، بينها على الأقل قصيدتان بنفس طول القصيدة التى أملاها. ولم يكن هذا المغنى فريداً بين قومه فله - كما يقول باورا - أُنُداد كثيرون. وبعلق باورا قائلاً أن الصياغة النقطية لا يمكن أن تفسر هذه الظاهرة العجيبة، إذ ينبغى أن نضيف عوامل أخرى كثيرة أهمها أن هؤلاء المغنين يعيشون في مجموعات كل منهم يردد نفس الأغاني على نحو أو آخر. وفي كارا كيرغيز كانت سير الأبطال تعد فناً قومياً يعتد به كل مواطن، فيحاول أن يحترف الإنشاد ويتقن الحفظ. ومن

ثم فعلينا أن نتصور هوميروس ينشد ملحمتيه في مجتمع مماثل، حتى يتسنى لنا أن نفهم كيف نظمنا اعتمادًا على التقنية الشفوية.

وفي أبريل عام ١٩٥٦ أملى الشاعر الزائيري كاندى روريكى (Candi Rureke) من قرية بيسي (Bese) في كتيسيمبا ملحمة البطل مويندو (Mwindo). وهى ملحمة طويلة جدًا، وتتمتع بوحدة تأليفية ملحوظة. أما حبكة الملحمة فهى غاية في التعقيد والإساق. وهذا كله يثبت بما لا يدع مجالاً للشك بأن مثل هذه السمات الدالة على النضوج يمكن تحقيقها بالتقنيات الشفوية وحدها. كان تسجيل هذه الملحمة الأفريقية يتم في إطار حفل إنشاد ملحمة عادية، يحضره جمهور ويشارك أفراد في العملية ككل. ولقد أخذ دارسو هوميرس نتائج هذه الأبحاث الفولكلورية الأفريقية كدليل يثبت أنه لا يوجد شيء في «الإلياذة» و«الأوديسيا» يتعدى حدود التأليف الشفوي، أو يستعصى على المنشد الذي لا يستعين بالكتابة لحفظ الروايات المتوارثة.

وفي أغلب المناطق الأفريقية يرتدى المنشدون زيًا خاصًا ومميزًا لحفلات الإنشاد الملحمي. ولدى قبائل نيانجا Nyanga نجد الآلات والأدوات قليلة العدد بسيطة الصنع. يسك المغني بيديه خشخيشة (جلجل) من القرع المجفف، وعصا صغيرة خشبية متوجة بالريش الجميل. ويلبس منشد قبائل المونجو (Mongo) قبة من الريش ويزينون أجسادهم بزخارف هندسية متنوعة. أما منشدو الفانج (Fang) فيضيفون إلى قبة الريش عرفًا أو ما يشبه العرف من شعر أو غيره. ويرتدون تنورة من الألياف تتدلى عند الخصر، وهم يضعون على أكتافهم الكثير من جلود الحيوانات المتوحشة، وتحلى أقدامهم بخلخال له رنين الأجراس. ولبعض هذه الأدوات والملابس مغزى أسطوري خاص وضارب في أعماق الشعر الشفوي الملحمي. فمثلاً عصا منشد قبائل النيانجا - كما يؤكد الشاعر المنشد روريكى سالف الذكر - ترمز إلى عصا البطل مويندو وما لها من قدرات سحرية. ويؤكد بعض منشدي المونجو أنهم لا يستطيعون الغناء بدون هذه الملابس والأدوات التي ورثوها عن الأبناء وتلقنوا دروسًا في استخدامها من معلمين متخصصين.

وتتضافر هذه النتائج التي توصل إليها علماء الفولكلور الأفريق مع معطيات المادة

العلمية التي جمعها كل من أ.ب. لورد وم. بارى. فلقد إلتقى هذان الباحثان مع المنشدين الملحميين المحدثين بمناطق الصرب والبلقان، وجعما من أقوالهم ما يثبت أن هؤلاء المنشدين يتعاملون مع مادتهم الملحمية دون أية رؤية نظرية مسبقة. فعندما سئل هؤلاء المنشدون عن التقنيات الشعرية المميزة لفنهم لم يجيروا جواباً ووقعوا في حيص بيص. والأكثر من ذلك أن جمهورهم نفسه لا يستطيع غالباً تعليل تفضيله هذا المنشد على ذاك. بيد أنه من مجمل أقوال هذا الجمهور تبين أنه يصر على ثلاثة ميزات مفضلة في المنشد الجيد هي الصوت القوي الجميل، والخزون الملحمي الكبير من سير وأغاني وحكايات، والدقة في سرد الحقائق حيث لا يختلط حدث ملحمي بالآخر ولا تقع أخطاء. وكلما توافرت هذه الميزات في المنشد الملحمي طال حفل الإنشاد. فالمنشد الأشهر أفدو ميديدو فيتش (Avdo Mededovic) من بيجيلوبولجي (Bijelo Polje) يتباهى بأنه في حين يغنى الآخرون الحكاية في خمس ساعات يأخذ هو عشر ساعات كاملة ليغنى نفس الحكاية. وهذا دليل على أن المنشد المحدث - كالمنشد الهومري - يتدخل في الموروث الملحمي بموهبته الخلاقة، وهذا ما يعتمد على قدراته الإبداعية من ناحية ورد فعل جمهوره من ناحية أخرى. ومع ذلك فإن المنشدين المحدثين جميعاً - كمنشدى هوميروس - يزعمون ويؤكدون زعمهم بأنهم يلتزمون الموروث الملحمي ولا يحكون سوى الحقائق. والهدف الرئيسي للمنشدين المحدثين - كما كان بالنسبة لمنشدى هوميروس - هو إقناع الجمهور وتسليته وتحريك مشاعره. ولقد لاحظ الباحث لورد أن أفدو ميديدو فيتش - سالف الذكر - يخلع على شخصياته الملحمية لمسة إنسانية آسرة، مما يعنى أن الإنشاد الملحمي بالنسبة له - كما كان بالنسبة لمنشدى هوميروس - كالإخراج المسرحي الخلاق، أو كالاداء الموسيقى المبدع للسيمفونيات، بمعنى أن كل حفل إنشادي له مذاقه الخاص. ولاحظ لورد كذلك أن بعض المنشدين يحفظون الأغاني الملحمية الطويلة بمجرد سماعها مرة واحدة ولأول وهلة.

المهم أن المشكلة الهومرية التي لم يخلها إكتشاف معرفة الموكيينيين للكتابة لأنها آنذاك لم تستخدم في تدوين الأدب بل في المعاملات الرسمية بقصور الملوك. هذه المشكلة بدأت تستسلم للحل المقنع بفضل الدراسات الفولكلورية الحديثة ليس فقط

في بلاد الإغريق وأوروبا بل في أنحاء الدنيا كلها ولاسيما أفريقيا. ويمكن القول دون أدنى مغالاة أن البحث عن هوميروس يجري الآن في أدغال هذه القارة السوداء

أما الوزن السداسي نفسه (hexameton) أداة الشعر الملحمي القوية فهو جزء من تركة الحضارة الموكينية على ما يبدو. فما كان ليصل إلى هذه القوة والعظمة كما هو عند هوميروس لولا أنه كان قد مر بفترة طويلة من التطوير والصقل. إنه وزن يقوم على التقسيم الكمي لا الكيفي، أى لا يقوم على النبرة بل على الحروف والمقاطع بمقدار طولها وقصرها، أى على الزمن الذى يأخذه كل منها في النطق. ومع أن الشعر الأورى المعاصر يقوم أساسا على النبرة فإنه من الراجح أن التقسيم الكمي كان هو الأصل وهو المتبع في لغات الأسرة الهند - أوزية بصفة عامة. فهو موجود في السانسكريتية والفارسية على سبيل المثال. وهو نظام أكثر طواعية واستقرارا من النظام القائم على النبرة. لأن الأول يقوم على مبدأ ثابت وهو أن الحرف أو المقطع الطويل يأخذ من الوقت ضعف ما يأخذه الحرف أو المقطع القصير عند النطق. وكل مقطع يأخذ حجمه الطبيعي، كما تحسب الحروف المتحركة والسكنة في العملية كلها. واصطلح الناس على أن هذه الحروف طويلة وتلك قصيرة وتركوا بعضها محايذا أى يمكن أن يكون طويلا أو قصيرا.^(٢٦)

والوزن السداسي مكون من ستة أقدام، وكل قدم مكون من داكيتيلون أى مقطع طويل متبوع بأخرين قصيرين (u -). * ويمكن أن يستبدل بأى قدم من الأقدام الستة الداكيتيلون قدم سبوندى أى مقطعان طويلان (- -). بل إن القدم السادس يمكن أن يقتصر على مقطعين أحدهما طويل والآخر قصير (U -).

ولا نعرف أين اخترع الوزن السداسي فلا مثيل له في الشعر السامى أو الحيثى القديم. وقيل إنه جاء من جزيرة كريت المينوية، ولكننا لا نعرف عن لغة هذه الحضارة ما يكفي للثبوت من ذلك. الأرجح إذن أنه اختراع إغريق قائم على التقسيم الكمي المعروف في أسرة اللغات الهند أوروبية. ولقد ساعدت طبيعة اللغة الإغريقية

* العلامة - تعنى حرفاً أو مقطعاً طويلاً والعلامة U تعنى حرفاً أو مقطعاً قصيراً وهى علامات متداولة ومعروفة في علم العروض الإغريق.

نفسها على إختراع هذا الوزن، فهي تتناسب معه تماما. وعلى أية حال فإن هذا الوزن قد عاش فيا بين ١٤٠٠ ق. م تقريبا وحتى آخر ملاحم العصر القديم في القرن الخامس الميلادي. وقد ينازعه أى وزن آخر في طول البقاء ولكنه يقف بلا منازع من حيث أنه لم يفقد شيئا من كيانه الأساسى طوال حياته مع حدوث تطور لغوى وفكرى ضخيم، بل ومع تنوع الموضوعات التى ضيغت فيه من الملاحم مسرفة الطول إلى الأغاني القصيرة للغاية.

ومع أن أغلب مفردات هوميروس جاء من ميراث قرون طويلة من التقنية الملحمية الشفوية المألوفة والمتعارف عليها بعد فترات طويلة من الإنشاد والصقل، إلا أنها ليست مفردات مصطنعة أو غير مؤثرة على خيال السامع أو القارئ، بل إنها تفوق في تأثيرها المفردات المنحوتة والمبهرة. ليست لغة هوميروس هى لغة الحديث اليومى فى عصره، ولكنها لغة متعارف عليها كإبداع فنى للإنشاد الشفوى. وتجمع بين القديم والحديث، بل وتمزج بين مختلف اللهجات السائدة هنا وهناك فى بلاد الإغريق. ومع أن لغة الشعر الإغريقى بعد هوميروس ليست من المؤلف الموروث والمتعارف عليه بنفس الدرجة كما هو الحال فى ملحمتيه، إلا أنها على أية حال لغة متعارف عليها أيضا. وحتى بعض الشعراء الغنائيين مثل سافو وألكايوس وأناكريون الذين حاولوا إستغلال لغة الحديث اليومى فإنهم أيضا إستخدموا بعض مفردات المؤلف الشعرى، أى التى لا تستخدم إلا فى الشعر. ذلك أن السذين إخترعوا الوزن السداسى إخترعوا معه صيغا لغوية مناسبة له، وأصبحت أنموذجا ليس من السهل تجاوزه. وما يصلح للشعر الملحمى الجيد من مفردات يصلح أيضا للشعر الغنائى وغيره. ولذلك قلد الشعراء الإغريق هوميروس بصفة مستمرة. وهنا يكمن السر فى أن لغة الشعر الإغريقى ظلت بعيدة عن لغة التخاطب اليومى. وكان لذلك ميزة عظيمة وهى أنه لو أن كل شاعر كتب بلهجته المحلية لما فهمته جماهير المناطق الأخرى حيث يتكلمون لهجات مختلفة. بل لعل ما نحسبه ميزة هو السبب أصلا فى إصطناع لغة متعارف عليها للشعر والأدب.

ولا يفوتنا التنويه إلى أن لغة الأدب والشعر عند الإغريق ليست متجمدة مع أنها مصطنعة إلى حد ما. فللشاعر مطلق الحرية لا فى أن يستخدم الكلمات المألوفة



شكل ٤

على اليسار هيكتور يودع زوجته أندروماخى، وعلى اليمين باريس مع هيلين. إثناء من
خالكيس يورخ بهام ٥٣٠ - ٥٢٥ ق. م وهو محفوظ الآن بمتحف مارتن فون فاجنر
(أنظر ص ٤٣)

أو الموروثة فحسب بل في أن ينحت كلمات جديدة على شاكلة الكلمات القديمة،
وأن يستغل المترادفات والأشكال البديلة، بل وأن يطعم لغته بمفردات محلية. فلغة
الأدب والشعر الإغريقية إذن لغة متعارف عليها دون أن تكون جامدة فهي دوما
متجددة. ولقد ساعد على التجديد عدم وجود وسيلة إتصال جماهيرية ثابتة. بل إن
فن تدوين الأدب نفسه لم يعرف إلا مؤخرا. وما لا شك فيه أن التدوين هو
الذى يثبت اللغة ويحفظها من الضياع، ويقف حجر عثرة في طريق إدخال تغيرات
جوهريه عليها. أما التناقل الشفوى للأدب فهو الذى يسمح بحرية أكبر في التفسير
والتطوير.

٣ - ما بعد هوميروس

إدعى بعض أتباع هوميروس أنهم من نسله وحملوا لقب «أبناء هوميروس» (Homeridai). ورغب الشعراء من بعد هوميروس أن يكملوا قصة «الإلياذة» و «الأوديسيا». ومن هنا جاءت الأشعار الملحمية التى درج الناس على تسميتها بالحلقة الملحمية (epikos kyklos) أو حتى ببساطة «الحلقة» (kyklos). وهى ثلاثة عشر قصيدة تقريبا لم تصلنا منها سوى شذرات متفرقة. ونعرف عناوينها وهى كما يلى :- «القبرصية» أو «قصة قبرص» (Kypria)، و«الأثيوبية» أو «قصة الأثيوبية» (Aithiopsis)، و«الإلياذة الصغيرة» (Mikra Ilias)، و«تدمير طروادة» أى إليون (Iliou persis)، و«رحلات العودة» (Nostoi) و«التيليجونية» أو «قصة تيليجونوس» (Telegonia)، و«معركة المردة التيتانيس» (Titanomachia)، و«الأوديسية» أو «قصة أوديب» (Oidipodeia)، و«الطيبية» أو «قصة طيبة» (Thebais)، و«الإبيجونوى» (Epigonoï) أى «الخلفاء» وتدور حول قصة «الهجوم الناجح لأبناء السبعة ضد طيبة»، «ورحيل أمفياروس» (Amphiaraou exelasis)، «فتح أوينخاليا»^(٢٧) - وهى مدينة بجزيرة يوبويا - (Oichalias halosis) و«فوكايس» (Phokais) أى «قصة فوكايا»^(٢٨).

ولقد إنتقد أرسطو^(٢٩) شعراء الحلقة الملحمية لفقرهم فى الإبداع وعجزهم عن إتقان البنية الشعرية لقصائدهم. ومما لا شك فيه أن هؤلاء الشعراء يمثلون الخطوة الأولى فى خط المنحنى الطويل الذى سار فيه الشعر الملحمى بعد هوميروس. وكان مثل هؤلاء الشعراء لا يزالون ينظمون أشعاراً ملحمية إبان القرن الخامس والرابع، ولكنها أشعار فقدت قوتها ودفتها. ذلك أن شيوع الكتابة وفن تدوين الأدب يعنى أن الشعراء شرعوا يهجرون رويدا رويدا تقنيات الأدب الشفوى ليدخلوا مرحلة التأليف المدرس، أى البعيد عن العفوية والتلقائية والمشبع بالعقلانية، وإعادة التفكير والصياغة والمراجعة وما إلى ذلك. فهم ينتقون الكلمات بعناية شديدة،

ويستخدمون أساليب منمقة ومصطنعة، ويتحدثون بلغة فيها الذاتية التي تعنى نفسها بنفسها. وبما لا شك فيه أن هذا مسار التطور الطبيعي، ولكنه على أية حال مخالف لطبيعة الشعر الملحمي ومناقض لإزدهاره.

وتعزى لأتباع هوميروس أيضا ما إصطلح على تسميتها بـ «الأناشيد الهومرية» التي تؤرخ فيما بين القرن السابع والخامس. إذ كان من المعتاد أن يقدم المنشد الملحمي لأبيات أية ملحمة يتغنى بها بإستهلال طويل - أو قصير - يتوجه به متضرعا لإله من الآلهة ولا سيما من تقام حفلة الإنشاد تكريرا له. فكان الشاعر الهومري المتمرس يستهل إنشاده «للإلياذة» أو «القبرصية» مثلا بقصيدة من عندياته قد تصل إلى عدة مئات من الأبيات. أو قد يكتفى بإستهلال بسيط وعابر لا يتعدى بضع أبيات. النشيد الهومري إذن مجرد إستهلال (prooimion) كما كان يسمى أحيانا في العالم القديم. ولقد وصلنا ثلاث وثلاثون نشيدا (أو إستهلالات) هومريا. وتحتل من بينها ستة أناشيد مكانة خاصة لما لها من أهمية كبرى. وهى نشيد رقم ٢ (إلى ديميتر) ورقم ٣ (إلى أبوللو) ورقم ٤ (إلى هرميس) ورقم ٥ (إلى أفروديتي) ورقم ٧ (إلى ديونيسوس) ورقم ١٩ (إلى بان). ومن الملاحظ أن هذه الأناشيد الإستهلالية تنتهى في الغالب بعبارة تعنى «ولكنى سأذكرك (ويعنى الإله أو الإلهة) وسأذكر أغنية أخرى» ويعنى المقطوعة الملحمية التي سينشدها بعد هذا الإستهلال من هوميروس أو غيره.

والجدير بالذكر أن النشيد الهومري «إلى أبوللو» هو الذى أوجد الاعتقاد السائد بأن هوميروس كان أعمى. لأن المؤلف يقول أنه إذا سئلت الجوقة: «من أعذب الشعراء؟ ستجيب: رجل أعمى يسكن خيوس ذات الصخور» (بيت رقم ١٧٢). ولقد عارض اللورد بيرون هذا البيت بقوله «الرجل المسن الأعمى في جزيرة خيوس الصخرية» ولكنه كتب إسم الجزيرة خطأ هكذا (Scio)!

أما النشيد «إلى ديميتر» فهو الذى يسرد بالتفصيل قصة إختطاف بيرسيفون وتأسيس عبادة أسرار إليوسيس. والنشيد «إلى أفروديتي» هو الذى يحكى قصة إينياس بن الخنيسيس من أفروديتي نفسها وهى الأسطورة التي قامت عليها «إينياذة» فرجيليوس أمير الشعر اللاتيني فلها علاقة بقصة تأسيس روما نفسها. ولقد ترجم

شيللى هذا النشيد إلى الإنجليزية فإكتسب شهرة واسعة في الأدب الإنجليزي والعالمى .
ويختلف شعراء الأناشيد الهومرية عن هوميروس في تصوير الآلهة، إذ يظهرون عندهم بصورة أكثر صفلا وتطورا. وإن كان هؤلاء الشعراء ينسبون إلى الآلهة بعض ما يرد عند هوميروس من هفوات بشرية كالخداع والكذب. وأكثر من ذلك فإنهم يقدمون الآلهة وهم يرقصون فوق الأولمبوس وتشترك معهم ربة الإنسجام أو الهارمونيا (Harmonia) وربة الشباب. وهناك ترى كل إله وقد لف ذراعيه حول خصر إلهة ما وراح أبوللو يعزف على قيثارته ! ومع ذلك فإن قصص الآلهة عند هؤلاء الشعراء الهومريين قد أصبحت بصفة عامة أكثر تهذيبا وتشذيبا ولا سيما ما يتصل بالأعمال العنيفة أو الوحشية. كما لم يعد عالم الآلهة مغلقا عليهم بل إزداد إنفتاحا على عالم البشر. ولقد ظلت الأناشيد الهومرية لا شخصية أى لا ذاتية، بيد أن الشعراء لم يخفوا أنفسهم بنفس الدرجة التى تخفى بها هوميروس وراء ملحميته. إذ بدأ الشاعر الهومرى الجوال يتضرع للإله أو الإلهة أن تجزيه خيرا على قصيدته بأن تمنحه السعادة. وهذا يعنى أن المنشدين الملحميين لم يعودوا مكتفين بهبات الأمراء وشرعوا يفرضون أنفسهم على قصائدهم ومسامع جمهورهم. وفي الجزء الأول من النشيد الهومرى «إلى أبوللو» الذى كان ينشد فى جزيرة ديلوس، وبعد أن يتحدثنا المنشد عن الجماعة المرحة التى تجمعت فوق هذه الجزيرة التى ولد عليها الإله أبوللو، يطلب من مستمعيه أن يتذكروه وأن يتذكروا أغنيته فيقول (أبيات ١٦٥ - ١٧٥) :

«أى أبوللو وأرتميس ألتمس منكما الرحمة والعطف. وبعد فودعا لكم جميعا. ولتذكروني من الآن فصاعدا أيها العذارى ! عندما يأتين هنا فى قابل الأيام أى فرد من أبناء الأرض الكادحين ليسألكن :

يا عذارى أخبرني أى رجل هو بحق أعذب المنشدين
جاءكن هنا، ويعث فى نفوسكن السرور أكثر من غيره ؟
فلتجب كل واحدة منكن، ولتكن إجابتك الجماعة :
هناك رجل أعمى يعيش فى خيوس الصخرية
أغانيه هى أجمل الأغاني جميعا الآن ومستقبلا

وسأهل صيتك معى طيبا أينما رحلت متجولا
 فى الأرض عبر المدن وبين كل ساكنيها
 وسيصدقنى الناس أجمعين لأن الحق هو ما أخبرهم به»

وهذه الفقرة تكشف النقاب عن منشد ملحمى محترف يقوم بالدعاية لنفسه
 ولفنه أمام بنات ديلوس العذارى أو بواسطتهن، لأنهن كن يرقصن فى أثناء إنشاده،
 إنه يتباهى بقدراته الفنية ومع ذلك يبدو أنه كان فقيراً. ومع أن هذا النشيد يقوم
 على موضوع غير ذاق لأنه يحكى قصة أبوللو، إلا أن ناظمه قد أدخل بعض
 الكلمات والعبارات التى تحدثنا عن فنه وحرفته وظروف معيشته. ولقد كان القدماء
 يعتقدون أن هذا النشيد من نظم هوميروس نفسه، ولعل هذا الاعتقاد هو المسئول
 عن خلق أسطورة أن هوميروس كان أعمى. وهو الأمر الذى قبل به ثوكيديديس
 نفسه المؤرخ الحصيف والناقد العالم. ومن العسير أن نقبل بنسبة هذا النشيد إلى
 هوميروس لأن لغته ليست هومرية تماماً، إذ تنقصها الدقة والثبات الهومريان. ومن
 المحتمل أن المنشد الذى كان على وشك أن ينشد من أشعار هوميروس يحاول
 تقمص شخصيته، ويطلب لنفسه بالكافأة التى يستحقها مثل هذا الشاعر الموقر.
 إنه أسلوب إذن يؤكد به المنشد الهومرى ذاته، لأنه يمزج بعمله إلى أعماق الناس،
 وينتزع انتباه جمهوره الواسع والمختلط، ويستغل شهرة المكان المقدس - أى ديلوس -
 الذى تنشد فيه الأشعار. على أية حال فإن صمت الشاعر الملحمى وتخفيه قد إنتهى
 وإلى الأبد. فهنا نجد المنشد الهومرى رغم قدره المتواضع يطلب لنفسه بقدر من
 تأكيد الذات. وهذا يعنى أن الشعر الذاق قد بدأ يطرق الأبواب أو بالأحرى يطل
 من بعض نوافذ الشعر الملحمى التقليدى نفسه، وهو شعر يطمس ذات الفرد
 بطبيعة الحال لأنه يتغنى ببطولة الشعوب لا الأفراد^(٣٠).

الفصل الثاني

هيسودوس: الإنسان الفرد والشاعر المعلم

١ - ما بين الشعر الملحمي والتعليمي

يمثل هيسودوس المرحلة الإنتقالية بين الشعر الملحمي والقصائد الذاتية أو ما نسميه الشعر الغنائي، ولذلك نجده يجمع بين خصائص الملحمة وظهور الروح الفردية وهذا ما سنحاول تبينه في الصفحات التالية، بعد الإشارة إلى المتغيرات في بنية المجتمع الإغريق.

على الصعيد السياسي كان النظام الملكي لا يزال موجودًا إبان القرن الثامن في بعض أنحاء بلاد الإغريق، ولقد كان الملوك والأمراء في بلاطهم - كما رأينا - رعاة الشعر الملحمي وحماة المنشدين الهومريين. فلما جاء القرن السابع حل محل الملوك في مناطق كثيرة مجموعة من النبلاء إقتسمت فيما بينها السلطان والامتيازات الملكية فيما يعرف بنظام حكم الأقلية أى الأوليجارخية (Oligarchia) وترتب على ذلك أن شعر أفراد هذه الفئة القليلة الحاكمة بالإزدهار والزهو فحاولوا أن يلفتوا الأنظار إليهم وإلى عهدهم، فتحولوا عن الماضي وركزوا إنتباههم على الحاضر، أى لم يعد المهمل الآن هو التغنى بالأممذج البطولى القديم، كما فى الملاحم بل الإشادة بالقيمة الشخصية للإنسان الحى والعناية بكيان الفرد الموجود على ظهر الأرض. ومن ثم عزف الناس عن الشعر الملحمى الذى يطمس الذات ورغبوا فى أشعار يرون فيها أنفسهم فتملاً حياتهم وتثرىها بتسجيل حوادثها الكبيرة والبسيطة، وسرهم أن يروا أعمالهم اليومية موضوعاً للكلمات منغمة يمكن أن يتغنوا بها هم والأجيال القادمة. وكانت هذه الكبرياء الأرستقراطية هى التى ولدت مفهومًا جديدًا لقيمة الإنسان. والمفهوم الجديد يختلف عن المفهوم الهومرى القائم على عبادة الكرامة والشرف. إنه

مفهوم يقوم على أشياء أخرى كثيرة كان هوميروس نفسه واعياً بها ولكنه رآها غير ملائمة للبطولة، فإكتفى بالإشارة إليها في تشبيهاته المملوءة بمشاهد مستوحاة من الحياة المعاصرة له. أما الآن فقد صارت هذه المشاهد من الحياة اليومية والأعمال العادية هي لب الشعر وجوهره وسبب وجوده. وهذا تحول ضخم في الرؤية الإغريقية للفن عمومًا والشعر بصفة خاصة.

ومن المرجح أن الشعر الذي كان موجودًا حتى قبل هوميروس كان يضم نوعًا ذاتيًا ولكنه - أى النوع الذاتى - كان يحتل مكانة أكثر تواضعًا من الشعر الملحمى الذى إحتوى بالملوك وتمسح ببلاتهم. فلما إنزوى الشعر الملحمى ونجا نوره الوهاج، كان من الطبيعى أن يبرز الشعر الذاتى الغنائى وأن يخرج من مكانه ويحاول بسط نفوذه وتوسيع رقعة شعبيته. ولكن هذا لن يتم سريعًا، بل تدريجيًا، متخذًا أكثر من مسار، لأنه كانت هناك أكثر من وسيلة للتعبير عن الذات. المهم أن الشعر نزل من علياء الملحمة وسماء الملوك إلى أرض الواقع وحياة الشعوب، ليسير على قدمين بين الناس فى حياتهم اليومية، ولأول مرة نستطيع أن نعايش الإغريق، وأن نراهم كما رأوا هم أنفسهم فى أشعار لا تمسح بالأساطير القديمة بل تتحدث عن صانعها.

ولقد ساهمت الإكتشافات الأثرية الحديثة فى كشف النقاب عن مسار هذا التحول فى مفهوم الشعر الذى يعود إلى أيام هوميروس نفسه. إذ عثر على إناء (إبريق) للخمير فى أثينا مرسوم على الطراز الهندسى وعليه نقش يبدأ بالبيت السادس التالى :

« ذلك الذى من بين جميع الراقصين يصنع أعذب المتعة »^(٣١).

ويؤرخ هذا الإبريق حامل النقش بعام ٧٢٠ تقريبًا ويبدو أنه كان جائزة منحت لراقص ماهر لا يتبع أسلوبًا زخرفيًا وإنما يتبنى أسلوبًا راقياً فى فن الرقص مما أثار إعجاب بعض المشاهدين. ما يهمنا على نحو خاص أن البيت المترجم يتحدث عن مناسبة إجتماعية معاصرة وواقعة بعينها عايشها ناظم البيت. ومع أن كلمات هذا البيت تم عن حسن إختيار، فهى متقاة بعناية. إلا أنها تعكس الموروث الملحمى

المألوف الذى ليس من الضرورى أن يكون هومريًا. ومؤلف هذا البيت فيما يبدو ينتمى إلى طبقة إجتماعية أعلى من تلك التى تمتع بها شعراء الأناشيد الهومرية، ومن يدري؟ لعل الذى نظمه هو نفسه الذى أهدها مكافأة للراقص الرائع، وينبغى أن لا تفوتنا الإشارة إلى أنه حتى فى هذا الوقت المبكر أصبحت الكتابة تلعب دورًا بارزًا فى عالم الحياة والفنون، حتى أنها قد صارت قادرة على تسجيل الشعر.

وهناك كأس من الطراز الهندسى أيضًا عثر عليه فى بيثيكوساى الواقعة فى جزيرة إيسخيا بجليخ نابلى ويؤرخ بما قبل عام ٧٠٠. ونقش عليه القول الإستهلاى الغربى التالى: «أنا كأس نيسطور» ويبدو أن هذا الكأس يحمل نقشًا سحريًا قصد به صاحبه أن يكسب حب من يهاها لأنه مكون من بيتين سداسيين ترجمتهما كما يلى:

«دع كل من يشرب من كأس هذا الرجل، يقع على الفور فريسة للرغبة التى توحى بها صاحبة التاج الجميل أفروديتى»^(٣٢).

وهنا مرة أخرى نجد الوزن السداسى والأسلوب اللغوى الملحمى هما أدوات التعبير المألوفة، ومن ثم فيمكن أن نستخلص من هذا المثال - وسابقه - أنه فى الجزء الأخير من القرن الثامن رغب الناس فى التحدث عن أحوالهم السائرة ومشاعرهم الآتية، فلم يجدوا أمامهم سوى وزن ولغة الملاحم. أى أنهم عبروا عن أنفسهم وحياتهم المعاصرة فى قالب الشعر الشفوى الموروث والتقليدى. ومع أنه من الطبيعى أن تكون لهذا التراث تنوعاته المحلية والمتباينة، إلا أن جوهره واحد لا يتغير. المهم أن الشعراء الصغار استطاعوا بعبقريتهم أن يطوعوا الفن الملحمى العملاق لأغراضهم الشخصية الصغيرة، فنجحوا بذلك فى تغيير مسار الفن الشعرى كله. لقد أصبح الشعر الملحمى يجزأ إلى مقطوعات صغيرة تعالج موضوعات معاصرة أى أنه لم يعد شعرًا ملحميًا بالمعنى السليم.

وإذا كان الشعر التعليمى قد نبت إنعكاسًا للتغيرات التى طرأت على المجتمع والحياة إبان الفترة التى عاش فيها هيسودوس، فمن الملاحظ أيضًا أن هذا الشعر يضم أعمالًا وقصائد ليس لها من قاسم مشترك سوى أن موضوعها ليس هو الحب

أو الحرب بل العلم والفلسفة أو أى فن من الفنون الحرفية. والجدير بالذكر أن الإغريق لم يعتبروا الشعر التعليمى غرضاً مستقلاً من أغراض الشعر ولكنهم صنفوه تحت إسم « الملاحم » Epe وهذا الفن الشعرى فى الحقيقة قد نشأ عند الإغريق بصورة تلقائية. وقد يزعم البعض أن هذا الفن محكوم عليه بالزوال لأنه يقوم أساساً على المزج بين عناصر متباعدة ومكونات متنافرة. بيد أن البحث فى إزدهار هذا الشكل الفنى فى العالم القديم (حيث بلغ الذروة لدى الرومان) وأسباب هذا الإزدهار يكتسب أهمية خاصة لأنه سيساعدنا على فهم طبيعة هذا الفن.

ويمثل هيسودوس بالنسبة للشعر التعليمى ما يمثله هوميروس بالنسبة للشعر الملحمى أى المصدر والمنبع والعلامة المميزة، كلاهما ظهر فى فجر الأدب الإغريق. ولكن بينما وضع هوميروس بملحمته إطاراً محدداً وثابتاً للشعر الملحمى فإن قصائد هيسودوس « الأعمال والأيام » Erga Kai Hemerai « وأنساب الآلهة » Theogonia لا تمثل سوى بداية قوية ودافعة نحو تجارب أوسع وأشمل وأكثر تشعباً. فليس فى قصائد هيسودوس من وضوح الشكل إلا القليل كما أن الشاعر قد خلغ على قصيدة « الأعمال والأيام » بالذات من شخصيته وظروفه الخاصة ما قد حال بين الأجيال التالية له ومحاولة تقليدها تقليداً مشمراً.

وما يلفت النظر أن الملامح الرئيسية للشعر التعليمى ترتبط بملامح الشعر الملحمى. بل إن أهم ما يميز الشعر التعليمى هو الارتباط الوثيق بالملاحم شكلاً ومضموناً. ففى قرون ما قبل الأدب المدون فى بلاد الإغريق كان الإنشاد فى الوزن السداسى - كما رأينا - هو الوسيلة المثلى لتناقل الأخبار والمعارف جيلاً بعد جيل. ولقد تم ذلك التناقل بطريقتين مميزتين الأولى هى رواية الأساطير شفاهة وقد إنتهت هذه الطريقة السردية بالإغريق إلى الملاحم الهومرية. أما الطريقة الثانية فهى الأسلوب غير السردى والذى شاع بوجه خاص فى منطقة بويوتيا وهى المادة الفولكلورية التى نقحها وصقلها هيسودوس. إن قبولنا بوجود علاقة ما بين تراث ما قبل هوميروس وتراث ما قبل هيسودوس قد يساعدنا على فهم الطابع الهومرى لأشعار هيسودوس التعليمية. ويتمثل هذا الطابع أول ما يتمثل فى استخدام الوزن السداسى الملحمى لأداء غرض تعليمى. كما أن أشعار هيسودوس حافلة باللهجة أو

اللهجات الهومرية وهناك عبارات بأكملها منقولة من «الإلياذة» و«الأوديسيا» يضاف إلى ذلك أن هيسودوس قد ملأ قصيدتيه بفقرات سرديّة صيغت بأسلوب ملحمي قح ولو أنه غير مصقول في بعض الأحيان. صفوة القول أن الشعر التعليمي الذي ابتدعه هيسودوس كان ذا أصول ملحمية إلى حد كبير. وما يؤيد رأينا أن الشعراء التعليميين المتأخرين الإغريق منهم والرومان قد ورثوا ذلك عن هيسودوس. إذ ظلت الروابط وثيقة بين الشعر التعليمي والشعر الملحمي. ولقد إلترم كل الشعراء - فيما عدا أوفيدوس (٤٣ ق. م - ١٨ م) - بالوزن السداسي كما إستلهموا التعبيرات الملحمية وتعلموا كيف يمزجون المقطوعات الوصفية بأخرى قصصية. وقد فعلوا كل ذلك بروعي كامل وعن قصد معلن ونية واضحة ومبيتة ذلك أنهم توخوا أن يقتفوا أثر رائدهم هيسودوس في تبني الأساليب الملحمية.

ورابطة أخرى بين الشعر الملحمي والتعليمي نجدها في مناجاة هيسودوس، الإفتاحية لربات الفنون. على أن مناجاة هيسودوس هذه للإلهات الملهمات تمتاز على نحو تلقائي بدعاء إضافي لزيوس راعي العدالة القدير («الأعمال والأيام» بيت ٢ - ١٠). ففي ذكر زيوس بصفته المميزة هذه في بداية القصيدة تقليد ابتدعه هيسودوس وإتبعه بقية الشعراء التعليميين، أى الإستهلال بمناجاة الآلهة المتخصصين والمتصلين صلة وثيقة ومميزة بموضوع القصيدة. هكذا ناجى آراتوس (المولود عام ٣١٥) في مطلع قصيدته «الظواهر» زيوس. وهذه القصيدة تعد صياغة شعرية بالوزن السداسي لأبحاث فلكية، وهو يناجى زيتوس لأنه بالأساس رب السماء والأفلاك. وبالمثل ناجى كل من لوكريتيوس (حوالى ٩٩ - ٥٥) وأوفيدوس (٤٣ ق. م - ١٨ م) في مطلع قصائدهما التعليمية الربة فينوس (أفروديتي). وفعل فرجيليوس (٧٠ - ١٩) نفس الشيء عندما نظم «زراعياته» إذ إستلهمها بمناجاة الآلهة الزراعيين.

٢ - الأعمال والأيام

لعل «أنساب الآلهة» تعد إحياء للشعر القديم الذى كان موجوداً قبل هوميروس وإقتصرت موضوعاته على قصص الآلهة دون البشر. أما قصيدة «الأعمال والأيام» فهي قصيدة تدور حول موضوع شخصى وقضية ذاتية. لقد وضع هيسودوس نفسه فى مقابلة أو معارضة سافرة للموروث البطولى فنجده يناقض ويناهض هوميروس وتصويره للحياة التى كانت تتركز حول النبلاء والأمراء فى قصور الملوك. ذلك أن هيسودوس قد رأى الحياة من زاوية الفلاح الكادح، الذى تطحنه مشاكل حياته ومشاكل أعماله وهموم حاضره، وإذا كان هوميروس يقدم لنا ماضياً متوهجاً ودرامياً فإن هيسودوس بواقعية لا تعرف التردد يصور الحاضر المضى وغير الواعد بأية مكافأة من نوع خاص للمكدودين سوى لذة الحياة بضمير مستريح. وتحكى الأساطير أن هيسودوس دخل فى مسابقة شعرية مع هوميروس. وفاز الأول الذى أعطاه حكم المسابقة - الملك بانيديس (Pancides) - الجائزة المرصودة. وقد تكون هذه الأسطورة من ذلك النوع التفسيرى، بمعنى أنها حيكت لتبرر الاختلاف الواضح بين الشعاعين وإزدياد شعبية الشاعر الأحدث على حساب زميله الأقدم. وتسلط الأسطورة مزيداً من الضوء على نفسها عندما تقول أن هيسودوس كان قد هزم أمام هوميروس عندما تبارزا فقرة بفقرة، بيد أن الجائزة أعطيت له لأنه إجمالاً يتغنى بالزراعة والسلام لا بالحرب والضرب والتخريب. وهكذا تضع الأسطورة هيسودوس فى مكانه الصحيح الذى إختاره هو لنفسه.

لقد أوضح لنا هيسودوس منذ إفتتاحية «الأعمال والأيام» التى تضمنت الدعاء لزيوس رب العدالة أن فكرة العدالة هى بيت القصيد. بل إنه يعود فيقول (ب ٢٧٥ - ٢٨١):

«أنصت لصوت العدالة وأهجر أية فكرة للعنف، هذا هو القانون

الذى وضعه زيوس للبشر. إن الأسماك والحيوانات المفترسة والطيور المتوحشة تأكل بعضها بعضاً لأنها ليست لديها أية فكرة عن العدالة. أما البشر فقد وهبهم زيوس العدالة، وهى التى ثبت أنها أحسن ما يملكون على الأرض. لأن زيوس يهب الرخاء والإزدهار لكل من يرى الحق ويرغب فى أن يتناقش حوله».

ويقول هيسودوس عن العمل الشاق وقيمته (ب ٣٠٢، ٣٠٨ - ٣٠٩، ٣١١ من نفس القصيدة) :

«الجماعة رفيق دائم للرجل العاطل، ومن العمل يصبح المرء غنياً، ويمتلك قطعاناً من الماشية والأغنام. وبالعمل أيضاً يصبح الإنسان أكثر قرباً من الآلهة. ليس العمل عاراً ولكن العار أن لا تعمل».

ويسمى هيسودوس اللص «ناثم النهار» (hemerokaites). ولعل هذه العبارات الوعظية والأمثال الحكيمية من الموروث الشعبي المؤلف الذى كان الفلاحون وغيرهم يرددونه قبل هوميروس وحتى عصر هيسودوس. ومن ثم فإن عمل الأخير يقتصر على مجرد إلتقاط وإعادة صياغة هذه الأقوال صياغة شعرية عصرية. وإن كان ذلك قد حدث فعلاً فإنه لا يعيب هيسودوس، بسبل على النقيض من ذلك يعطى لأشعاره قدراً أكبر من الأهمية. لأن المصدر الشعبي هو الذى صنع أعظم أعمال الشعراء التعليميين وغير التعليميين، هو الذى يشكل السبب الرئيسى لنجاح الأعمال الفنية بصفة عامة.

وفى قصيدة «الأعمال والأيام» يضع هيسودوس تقليداً آخر فى الشعر التعليمى ألا وهو أسلوب «الخطاب المفتوح». وهذا الأسلوب بلا شك يزيد من وقع الإرشاد على النفوس فى الأشعار التعليمية. فهيسودوس دائماً يخاطب أخاه بيرسيس، وفى خطابه يمتزج عنصر الإحساس بالمرارة وحسن النية يقول مثلاً فى بيت ٢٨٦ :

«إننى أخاطبك أنت يا بيرسيس أيها الأحق إلى حد كبير وسوف

أخبرك...».

ويؤنب الشاعر أخاه بسبب ظلمه الفاسد، إذ إغتصب نصيب هيسودوس فى

الميراث، ورشى السلطات المحلية أو كما يسميهم هيسودوس مستخدمًا المصطلح الهومري «الملوك». ولأنه من ناحية أخرى متكاسل ويرى أن التعدي على حقوق الغير والظلم هما أقصر وأسهل طريق نحو تحقيق كسب غير مشروع ولكنه سريع (ب ٢٧ - ٤١، ٣١٤ - ٣١٦، ٢٩٦ - ٤٠٤).

وينصح هيسودوس أخاه بيرسيس بأن يختار الصراط المستقيم وأن يتجنب طريق الفضالين، لأن السماء تتولى ثواب المستقيمين وعقاب المسيئين هم ومدنهم (ب ٢١٣ - ٢٤٧). ويقول لبيرسيس «إسمع يا بيرسيس إنه لمن السهل أن يأتى المرء أعمال الشر، والصعب هو أن يكون الإنسان ممتازًا، لذا فأنصت لنصيحتي، ونحى جانبًا عنك الخجل المزيف من العمل اليدوي، واجتنب الأساليب الخسيسة» (٢٨٦ وما يليه).

ورغم أن هذه المواعظ مزدوجة أى قصد بها هيسودوس إلى جانب أخيه الجمهور العريض، ولا سيما أولئك المرتشين من الحكام والذين كانوا يرون أن الحق والعدل يكتمان في القوة والبطش (ب ٣٨ - ٣٩). ومع أننا لا نشك في أن هيسودوس كان يخاطب أيضًا فلاحي بويوتيا المكثريين الذين لا يملكون إلا التمسك بفضيلة العمل والعدل أساسًا للحياة وسببًا للوجود، إلا أن بيرسيس يأتى دائمًا في المقدمة بين ثنايا قصيدة هيسودوس. وهذا الأسلوب كسب العمل الأدبي التعليمي سلاحًا قويًا، سواء تم ذلك بطريقة تلقائية أو بصورة متعمدة من جانب الشاعر. ذلك أنه من الطبيعي أن يضع السامع أو القارئ نفسه موضع بيرسيس كلما صلب عليه هيسودوس هجومه أو إرشاداته. وبالمثل يستطيع القارئ أن يعتبر تسزلف لوكريتيوس لميموس موجهاً له هو. وبمقدور نفس القارئ أن يأخذ تبجيل فرجيليوس لمايكيناس على أنه يستهدفه هو شخصيًا.

في قصيدة «الأعمال والأيام» يخاطب هيسودوس الفقراء الذين لا يذكرهم هومروس إلا لئلا ولا يلعبون دورًا بارزًا في الأدب الإغريقي بصفة عامة. وقرية هيسودوس نفسها أسكرا قرية معزولة في بويوتيا ومن العسير الوصول إليها. وهى لا تعجبه شخصيًا بسبب بردها الشتوى القارس وحرها الصيفى الخانق. ومع ذلك فالشاعر لم يرحل عنها قط. ولم يعبر البحر سوى مرة واحدة عندما أبحر من أوليس

إلى الجزيرة المقابلة أى يوبويا التى لا تبعد كثيراً عن مسقط رأسه. وفى هذه الجزيرة وأثناء هذه الزيارة فاز هيسودوس بجائزة مدينة خالكيس فوهب الجائزة إلى ربات الفنون على سفح جبل الهيليكون. ويقال أن هيسودوس عزف عن الترحال حتى لا ينقطع عن عمله فى الحقل أو حتى لا يبتعد عن مقر ربات الفنون.

وفى أبيات ٣٨١ - ٧٦٤ يقدم هيسودوس النصائح العملية المباشرة للممارسة سائر الأعمال الزراعية، وأهمها جميعا النصيحة بضرورة أن يمتلك الفلاح منزلاً وزوجة وثوراً للمحراث، حتى لا يحتاج إلى الاستعارة من الغير فهذا أمر معيب. وينصح الشاعر بتنظيم النسل متسائلاً أليس من الأفضل أن يكون للمرء طفل واحد يعيش فى رخاء؟ وفى حالة إضطرار الفلاح للاستعانة بخادمة فلتكن بلا أطفال! (٣٣) يشير هيسودوس على الفلاحين أن يحتاطوا لبرد الشتاء القارس منذ أيام الصيف الحار نفسها. ثم يختم هذه الفقرة بوضع مبادئ متفرقة للحياة أهمها السن المناسب للزواج والحكمة فى التدبير وكياسة التصرف. أما فى أبيات ٦٦٥ - ٩٢٨ فيورد قائمة بالأيام المحظوظة وأخرى بالأيام المنحوسة والتى ينبغى على المرء ألا يعمل فيها.

ومن الواضح أن قصيدة «الأعمال والأيام» تعكس بالفعل حياة فلاح فقير لا حياة رجل غنى أو أمير. ويبدو بعدها الأخلاق محدودة إذ لا يترك مجالاً واسعاً للكرم ولا للتفضل بفعل الخير أو التعاطف مع الفقراء أو الضعفاء غير المحظوظين. كما أنها من الناحية الدينية تضم بعض الخزعبلات التى كان هوميروس قد تخطاها وتخلص منها. بيد أن التركيز على فكرة العدالة كمبدأ كونى غام قد تقدم بنا خطوة للأمام فى رحاب الفكر الدينى.

تعد قصيدة «الأعمال والأيام» الخطوة الأولى على طريق التأمل الفلسفى التشاؤمى. وهذا ما يمكن أن ندلل عليه من نظرة هيسودوس للمرأة فهى نظرة لا تتميز بليبرالية هوميروس شاعر البطولة. حقاً إن هيسودوس يقول (٧٠٢) أن المرء ما إستفاد قط خيراً من زوجة صالحة، وما أصابه قط أسوأ من زوجة طالحة فهى لعنة قاتلة. غير أنه بصفة عامة يعتبر المرأة فحاً منصوباً للرجل أى غواية تقوده للهلاك (٣٧٣ - ٣٧٥). وهذا أمر واضح فى أسطورة بانندورا عنده، فهى أولى النساء وأم الشرور وأس العذاب فى الحياة البشرية. بل هى المخلوق الجميل

الذى صنعه الآلهة وبعثوا به إلى الأرض من أجل تعذيب الرجال. لقد غضب زيوس عندما سرق بروجميتيوس النار من أجل الناس فأمر هيفايستوس إله الصناعة والحدادة بتشكيل «باندورا» التى يعنى اسمها «مانحة كل الهدايا» أو «حاملة كل الهدايا» ومن ثم فقد ترمز إلى الأرض نفسها أم الأشياء جميعا. على أية حال كان الذى إستقبلها على الأرض هو أخ غي لبروجميتيوس ويدعى إيميثيوس. لقد زين هيفايستوس باندورا بكل الهدايا التى وهبها لها الآلهة فحملتها فى إبريق يقبع فى قاعه الأمل، وهو ما قد يعنى الدواء لكل مأسى الإنسانية. المهم شرعت باندورا تبثّر هداياها أى ضرورها فى أركان الدنيا فامتلأت الحياة بالرزائل والرزايا^(٣٤). بيد أن باندورا كانت حريصة دائما على أن تضع الغطاء فوق الإبريق قبل أن يتمكن الأمل من الإفلات والخروج للناس المتلهفين على أية بارقة للأمل. ولذا فإن آلاف الشرور تهيم بين الناس وتملأ دروب الحياة فى البر والبحر، ولا يزال الأمل محبوسا فى الإبريق. ومن ثم فالحالة البشرية مستعصية وميثوس من شفائها. بيد أن هيسودوس يقدم حلا إيجابيا وحيدا إنه العمل، الأمل الوحيد الباقى للإنسان لكى يتحمل الحياة الدنيا. وأفضل الأعمال هى الزراعة لأنها توفر الأمن الغذائى وتقضى على المجاعة. ومع أن هيسودوس يعرف تفاصيل العملية الزراعية إلا أنه ليس سعيدا بها، إذ تسعده أكثر بعض سويغات الراحة، عندما يجلس فى ظل صخرة ليشرب الخمر واللبن أو يأكل الخبز وبعض قطع اللحم البقرى. وهى سويغات نادرة فى حياته. المهم أنه بالنسبة لهيسودوس العمل البطولى هو عمل الفلاح فى مقابل عمل أبطال الحرب الهومريين.

وإذا كان هناك شئ من التشاؤم عند هوميروس فإنه مغلف بالعظمة البطولية المبهرة. أما تشاؤم هيسودوس فبإشتر وسافر. إنه يقول بوضوح شديد وتأكيد قاطع أن البشرية تسير من سئ إلى أسوأ، فى البداية كان العصر الذهبى القديم قدم الإنسانية، إنه عصر الوفرة والكثرة، الرخاء والإسترخاء، عصر السلام والأمان فى ظل حكم «الإله» أو «الملك» كرونوس. وعندما إختفت هذه السلالة البشرية الذهبية من على سطح الأرض حلت محلها سلالة أخرى «فضية» وتلتها سلالة «برونزية»، ومن بعد أتت السلالة الرابعة سلالة الأبطال. وهى السلالة التى

لا تستمد اسمها من أى معدن من المعادن، كما أنها السلالة التى إنقرضت فى الحروب حول أنوار طيبة وطروادة. وبعدها جاء عصر السلالة الخامسة الحديدية أى العصر الحديدي الذى يتحدث عنه هيسودوس فيقول («الأعمال والأيام» بيت ١٧٤ وما يليه):

«ليتنى لم أكن بين رجال الجيل الخامس، بل ليتنى
مت قبله أو ولدت بعده. فالسلالة التى توجد
الآن هى حقا سلالة حديدية ولا راحة لأحد
فيها من الأسى والإرهاق نهارا والهلاك ليلا...»

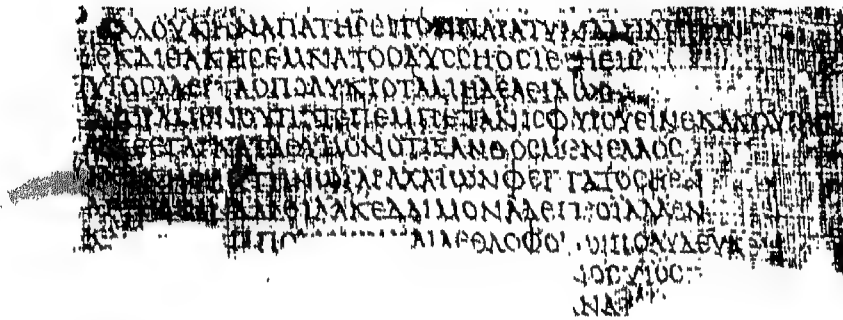
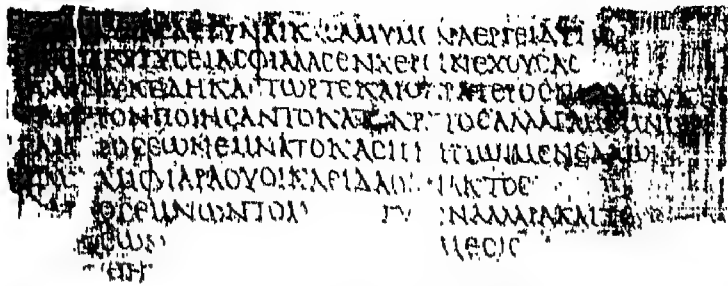
ومن هذه الأبيات يتضح بما لا يدع مجالا للشك أن هيسودوس يرى أن التاريخ تطور مطرد نحو الأسوأ أى أنه تدهور تدريجى. وهذه نظرة تشاؤمية للحياة والحضارة البشرية. ويفسر هيسودوس هذا التدهور المتصل فى أحوال السلالة البشرية بأن الآلهة يكونون لها سوء النية والحسد والحقد. ولكننا يمكن أن نعلل سيطرة هذا التشاؤم على أشعار هيسودوس بظروفه الخاصة وتجربته المريرة فى الحياة كما رأينا.

حقا إن هوميروس يشير إلى «الأقدار السأوية» التى تصدر فى هيئة أحكام وتشريعات شفوية لتصبح بمثابة قوانين غير مكتوبة لها قداستها، وذلك قبل أن تكتب الدساتير. ويتحدث هيسودوس بمראה المجرب عن هذه القوانين التى غالبا ما تخور لصالح الملوك والأمراء. ولذلك فهو يخاطبهم وينذرهم بأن لا ينسوا أو يتناسوا إنتقام الآلهة. فهناك «عشرة آلاف مثلية» (أى ثلاثون ألفا أو عدد لا حصر له) من الأرياب الخالدين يمشون على الأرض محتفين وسط الضباب ليراقبوا تصرفات البشر. وزيبوس الذى لا يغمض له جفن سيعاقب الأشرار فى النهاية. وكما عقد هوميروس على درع أخيلليوس مقارنة بين مدينتين إحداهما فى حالة حرب والأخرى فى حالة سلم فإن هيسودوس يعقد مقارنة بين مدينتين أخريين، فى إحداهما تسود العدالة وفى الثانية يهيمن العنف والظلم. ولكن هيسودوس على يقين تام - بوحي من نظريته التشاؤمية - بأن العدل ضعيف، كل الضعف أمام عنفوان الظلم وجبروته. وهو يشبث وجهة نظره هذه مستخدما قصة العندليب والصقر، إذ إنقض الأخير بمخالبه على الطائر المغرد، ثم طار به إلى أجواز الفضاء قائلا له فى خيلاء:

«أيها المخلوق البائس، لماذا تصرخ؟ ها أنا، وأنا أقوى منك كثيرا قد أمسكت بك في قبضتي، وعليك الآن أن تلهب أينما شئت أنا، هذا مع أنك طائر جميل الصوت. إنني أستطيع الآن إن أردت أن أجعلك غدائي، وأستطيع أيضا إن شئت أن أطلق سراحك. أيها الطائر البائس إنه أحق من يحاول مقاومة الأقوى منه، لأنه لن يستطيع أن يزعجه، ولن يناله من المحاولة إلا الألم والعار».

وهكذا فإن هيسودوس الذى لا يفصله عن هوميروس زمن طويل يأتي مناقضا له في كثير من النواحي، فحتى عندما يورد قصة سبق لهوميروس أن رواها يعطيها معنى جديدا. وهذا أمر واضح في أسطورة بروميثيوس الذى خدع زيوس عندما قدم له عظام الدبiche ملفوفة في كثير من الدهن، بدلا من أن يقدم له صافي اللحم. فهو عند هيسودوس ليس مشهدا كوميديا بل مصدر للشرور التى أصابت الناس. وبصفة عامة يفتقد هيسودوس سلاسة وعدوية الشعر الهومري، ولكنه يتفوق عليه في الأقوال المحكمة والمثورات، وفي محاولته التعمق في فهم الموقف الإنسانى في هذا الكون. لقد طور هيسودوس لنفسه فكرة عن ماهية الآلهة الذين وجد فيهم العزاء للمقهورين المظلومين، ورما خالدا لإنتصار النظام على الفوضى، وضمانا لسير العدالة وإندحار الظلم.

وترك هيسودوس بصماته أيضا على تاريخ الشعر التعليمى في كافة الآداب بالبناء غير المحكم الذى نظم فيه قصيدته «الأعمال والأيام». فمن الملاحظ أن العناصر المكونة لهذه القصيدة لا ترتبط ببعضها البعض إلا بخيوط واهية يمكن فصلها. فنحن ننتقل في القصيدة من قوائم كاملة للحكم والأمثال، إلى أحداث ملحمة الطابع، إلى إستطرادات بعضها يتصل بالترجمة الذاتية للشاعر نفسه، وبعضها الآخر بعيد عن ذلك كل البعد. ثم نصل إلى مجموعات من الأفكار المفيدة حول الزراعة، وتحذيرات متشائمة عن الملاحاة (أبيات ٦١٨ - ٦٩٤). فلا غرو إذن أن النقاد بعد تحليل دقيق لهذه القصيدة قد وجدوا ما يبرر الشكوك التى دارت حول وجود بعض التحريف أو الإقحام في أبياتها. ولو أن مثل هذا التشتت في بنية القصيدة قد يعود إلى نقص في تقدير هيسودوس وحكمه على الأشياء ومدى ارتباطها بموضوعه الأصيل. المهم أن هذه الخاصية قد إنسجبت على بقية الشعراء التعليميين



شكل ٥

شذرات بردية عثر عليها في مصر وتعمل بعض اللقزات من قصيدة «المثيلات» المنسوبة إلى هيسودوس (P. Berol. 9739)

من بعده، حتى أن شعراء العصر الهيلينستي وهم المشهورون بالتدقيق والتحقيق قد تأثروا بهذه السمة الهيسودية، وتعلموا كيف يستغلون بمهارة وحلق مثل هذه الإستطرادات بهدف إضفاء الزخرف على عملهم الشعري.

وبغض النظر عن هذه التأثيرات الملموسة لقصيدة «الأعمال والأيام» على التراث الشعري التعليمي عند الإغريق والرومان، فإن هذه القصيدة قد أصبحت من أمهات الأشعار التي أثرت في كل الفنون الشعرية بالعالم القديم. فلهذه القصيدة بصماتها الواضحة على الشعر الغنائي والمسرحي وعلى الفكر الأخلاقي والسياسي.

نضرب لذلك مثلاً برؤية هيسودوس التي سبق أن ألقينا إليها - عن «العصر الذهبي» الذي يخلط فيه الرخاء الزراعي بمفهوم العدالة، فكلاهما يرتبط بفكرة الماضي الذي ولى ولن يعود مرة أخرى (أبيات ١١٧ - ١١٩، ٢٢٥ - ٢٣٩).

لقد مارست هذه الفكرة تأثيراً كبيراً على العديد من الشعراء مثل آراتوس ولوكريتيوس وفرجيليوس وتيبوللوس بل وعلى فيلسوف مثل أفلاطون. ومازالت لها آثارها الباقية. في الآداب الحديثة.

٣ - أنساب الآلهة

وتبدو قصيدة « أنساب الآلهة » وكأن مؤلفها قد نظمها بإيعاز من ربات الفنون نفسها. وقد تكون هذه القصيدة أول نتاج للشاعر الذى يحاول فيها ترتيب مجموعة من الأساطير المتفرقة بأن يعطى لها نظاما متماسكا. ولعله أول من فعل ذلك لأن عمله هذا صار مرجعا فى مسألة بداية الأشياء ولاسيما تسلسل نسب الآلهة. وفى هذه القصيدة يتحدث هيسودوس كما لو كان رجلا مميّزا عن بقية الناس، أو كأن الآلهة منحته قدرات خاصة تمكنه من النفاذ إلى خبايا الأمور. فهو لا يتردد ولا ينتابه الخوف من إحتمال الخطأ. ولما كانت القصيدة تضم عدداً وافراً من الزيجات الإلهية وبالتالي عمليات التناسل المستمرة، فإن ذلك قد يوحى بأن مسار القصيدة آلى بحت. بيد أن المدقق فى أبياتها يستشعر نوعاً من التخطيط والتدبير فى مسيرة الكون والكائنات، كما يحس بلىء من الجاذبية لمتابعة عمليات الزواج والإنجاب الإلهية هذه.

ويرى هيسودوس أن نحو العالم والآلهة يتم فى حركة بطيئة ومضنية من الفوضى إلى النظام. فى البداية كانت « الفوضى » (Chaos) وإريبوس (Erebus) والليل (Nux) فأنجبوا السماء (Ouranos) والنهار (Hemera). وتزوج أورانوس من « الأرض » جايا (Gaia) وأنجبا سلالة العملاقة والمردة. وكلما تقدم الزمن للأمام حل الآلهة محل عناصر الفوضى فى الكون. حتى جاء كرونوس (Kronos) فاستولى على العرش بعد أن خلع وخصى أباه أورانوس، واستولى على الحكم الكون. ومن بعده جاء ابنه زيوس فترفع على عرش السماء بعد أن فعل بأبيه كرونوس ما فعله الأخير بأبيه. ولما هدد العملاقة جيغاتيس والمردة تيتانيس السلطة الإلهية، هزمهم زيوس وأخوته أرباب الأوليمبوس شر هزيمة وألقوا بهم فى الظلام. ولكن لا تزال مع ذلك هناك بعض عناصر الإضطراب والفوضى. فهناك « القوة » التى تحمل « القدر » و « الموت » و « الخصام ». وفى مقابلهم توجد عناصر الجمال والوثام وتمثلها سلالة ثيميس ربة

الحق ورمز «العدالة» و «السلام» و «روح القانون».

وتتكون القصيدة من مقدمة (بيت ١ - ٣٥) عبارة عن تضرع إلى ربات الفنون ووصف للقاء الشاعر معهن. وجاء في هذا الجزء قول الشاعر (بيت ١ - ١١):

«دعنا نبدا في أغنية ربات الفنون، ساكنات الهيليكون، اللاتي يملكن جبل الهيليكون العظيم والمقدس، ويرقصن بأقدامهن الناعمة حول النبع القرمزي وحول ملبح زيوس القدير. فبعد أن إغتشلن في مياه بيرميسوس أو نبع هيموس أو أولمبوس المقدس قمن برقصات ساحرة ورشيقة فوق قمة الهيليكون. ثم إنسابت خطاهن وعلى الأقدام إنتقلن من ذلك المكان ليلا، يلفهن هواء كثير وصرن الواحدة تلو الأخرى وهن يغنين بصوتهن الرخيم، ويتهلن إلى زيوس لابس الدرع أيجيس، وهيرا مليكة السماء والأرض».

ثم يقول هيسودوس بعد ذلك (بيت ٢١ - ٣٤):

«لقد علمت ربات الفنون هيسودوس أغنية جميلة بينما كان يرضى أغنامه على سفح الهيليكون، وقبل كل شيء فإن ربات الفنون «المؤساي» بنات زيوس لابس الدرع أيجيس خاطبته بهذه الكلمات: أيها الرعاة قاطنو الحقول. ياللاشياء السيئة التي تستوجب لومكم، إنكم مجرد بطون شرهة. أما نحن فنعرف كيف نلبس أكاذيب كثيرة في أقوالنا ثوب الحقيقة، ونعرف أيضا كيف نتغنى بالحقائق عندما نريد».

هكذا تحدثن بنات زيوس العظيم ذوات اللسان الفصيح، وبعد أن قطعن فرعا من شجرة الغار الزهرة أعطينى صولجانا، وأوحين إلى بأغنية ربانية، لكي أغنى بالاشياء التي ستحدث وبما حدث بالفعل، وأمرنني أن أعبد سلالة المباركين للأبد».

فهيسودوس كما يفهم من هذه الأبيات يرى مثل هوميروس بأن الشعر إلهام ولكنه يختلف عنه في تخفيف درجة الإلهام هذه، وبالتالي زيادة دور الشاعر في العملية الإبداعية. إذ لا يرى هيسودوس في ربات الفنون سوى مجرد ملهات ذوات لسان فصيح وقول بليغ، يجدن الرقص الساحر والغناء الأسر والكلام المقتنع والنافع. وإقتصر عملهن بالنسبة لهيسودوس على تزويده بصولجان الشعر، كما أوحين إليه

بالأغاني. وهذا يعنى أنهم أعطوا لأشعاره قوة ربانية كبيرة، ولكنهم لم يعطوا
الأشعار نفسها كما حدث بالنسبة لهوميروس. وإنسجاماً مع هذه الرؤية عن الإلهام
فإن هيسودوس يعطى للشعر وظيفة أساسية هى تنمية معارف الناس، والأخذ
بيدهم فيما ينفعهم فى دنياهم وآخرتهم^(٣٥).

ويتلو ذلك الإستهلال بمناجاة ربات الفنون فى قصيدة «أنساب الآلهة» ما يمكن
أن نسميه برولوج ثانى (بيت ٣٦ - ١١٥) وفيه يقول الشاعر:

«دعنا نبدأ من ربات الفنون بنات زيوس من منيموسى (ربة الذاكرة) اللات
يتغنن بكل شيء فى السماء والأرض».

وفى أبيات ١١٦ - ١٥٣ يقول هيسودوس أن بداية الأشياء جاءت من
«الفوضى»، ثم يتحدث عن زواج «أورانوس» (السماء) من «جايا» (الأرض)
ونسلمها. وفى أبيات ١٥٤ - ٤١٠ يثور أبناء أورانوس وجايا، أى المردة التيتانيس
والعمالقة جيجانتيس، ضد أبهم أورانوس، ويقطعون أوصاله ويفصلونه عن جايا
الأرض.

ثم يتحدث الشاعر عن عملية الزواج والتناسل بين التيتانيس. وفى أبيات
٤١١ - ٤٥٢ يقدم لنا مشهداً عرضياً عبارة عن نشيد يكرم فيه الشاعر هيكات
بنت أحد التيتانيس، وهو كويوس، من زوجته فويى. وهيكات كما يقول هيسودوس
تخفى بمكانة خاصة لدى زيوس، ويمكنها أن تهب الناس كثيراً من الخيرات. وفى
أبيات ٤٥٣ - ٥٠٦ يتحدث هيسودوس عن سلالة كرونوس وريا. فزيوس هو
أصغر أبنائهما، يثور على أبيه ويخلعه عن عرش الكون. وفى أبيات ٥٠٧ - ٦١٦
يولد بروميثيوس ابن أحد التيتانيس وهو يابيتوس. ويخدع بروميثيوس زيوس فى
نصيبه من القرايين ويسرق النار من السماء، ويرد زيوس الغاضب على ذلك بإرسال
باندورا جدة النساء الأولى. كما يوضع بروميثيوس فى الأغلال ويسلط عليه نسر كبير
لينهش كبده، الذى يحدد له بليل كلما نفذ ليستمر عذابه للأبد. وفى أبيات
٦١٧ - ٨١٩ يصف هيسودوس المعركة بين سلالة كرونوس والتيتانيس وانتصار
الطرف الأول.

وفي أبيات ٨٢٠ - ٨٨٠ تلد جايا الأرض سلالة جديدة متمثلة في الوحش تيفويوس الذى يصيبه زيوس بصاعقته. وفي أبيات ٨٨١ - ٩٥٥ بعد أن هزمت سلالة كرونوس كل الشرور يتلقون نصيحة جايا ويختارون زيوس ليكون ملكا عليهم. ثم يصف الشاعر زيجات زيوس وبقيّة الآلهة. وفي أبيات ٩٥٦ - ١٠٢٢ يتحدث الشاعر عن أبناء الشمس الآدميين، وأبناء الإلهات من البشر ويتطرق «للمثيلات»^(٣٦).

من الواضح إذن أن «أنساب الآلهة» دراسة أسطورية لاهوتية، تسير على المنهج البدائي والمعروف آنذاك أى تتبع خيط النسب. وهى أيضا بمثابة مقدمة لتاريخ العالم. ومع ذلك فالقصيدة أقل تشويقا من «الأعمال والأيام»، حتى أن كويتيليانوس الكاتب الرومانى يقول «قلما يصل هيسودوس إلى أية درجة من السمو لأن غالبية قصيدته تضيع في الأسماء»^(٣٧). وهذا يعنى أن هدف هيسودوس الرئيسى في هذه القصيدة هو نقل المعرفة والتعليم لا المتعة. ومن الملاحظ أنه إسبانيّ الآلهة التقليديين بآخرين أقل شهرة، وأضاف العديد من المعاني المجردة كقوى سمّ تاليها مثل «الخصام» وسلالتها من «التعب» و «النسيان» إلى «الجوع» و «الآلام»، وكذا سلالة «الليل» (أبيات ٢٢٦ وما يليها). بل إنه جعل من إيروس (Eros) أى «الحب» الذى كان في الأصل إلها محليا في ثيسبياي (Thespiyai) بإقليم بويوتيا قوة كونية عظمى. إنه طفل بلا أب وهو مولود من «الفوضى» (بيت ١٢٠ وما يليه). بل إنه جعل «الشائعة» (Pheme) قوة إلهية. وقد يعنى هذا أن «الرأى العام» - الذى يبدو كما لو أنه لا يوجد أى مسئول عنه - هو مظهر من مظاهر القوى الإلهية الخفية، تعمل في الناس بلا وعى منهم (أبيات ٧٦٣ - ٧٦٤). ولربما كانت هذه الفكرة أصل المبدأ المعروف والقائل بأن صوت الشعب هو صوت الإله (vox populi vox dei).

٤ - ما بعد هيسودوس

وتنسب خطأ إلى هيسودوس قصيدة «درع هرقل» (Herakleous Aspis). وهى بالطبع تذكرنا بوصف هوميروس لدرع أخيلليوس فى «الإلياذة»، وتؤرخ هذه القصيدة لعام ٦٠٠ تقريبا وتقع فى ٤٨٠ بيتا. وترد أحيانا الست وخمسون بيتا الأولى منها ضمن قصيدة «المثيلات»، وهى تناول قصة الكمينى وأمفيتريون ومولد التوأم هرقل وإيفيكليس ثم مغامرات هرقل. ويستغرق وصف تسليح هرقل ١٧٨ بيتا، إذ يرد فيه وصف درع هرقل والمشاهد المنقوشة عليه. وتتضمن القصيدة كذلك وصفا للصراع بين هرقل وكيكنوس الوحش إبن الإله آريس، ودرع هرقل مثل درع أخيلليوس عند هوميروس من صنع هيفايستوس. وعليه مشاهد من أساطير الآلهة، ومن الحياة اليومية. وهذه القصيدة بصفة عامة تظهر حالة الشعر الملحمى - التعليمى عندما وصل إلى ما وصل إليه من التدنى والتدهور.

وتنسب إلى هيسودوس أيضا قصيدة «قائمة النساء» (Gynaikon Katalogos) والمعروفة بعنوان آخر هو «المثيلات» (Heoiai). ذلك أن كل فقرة فيها تبدأ بعبارة «أو مثل الكمينى» (أو أية بطلنة أخرى)...». والهدف الواضح للقصيدة هو تبيان كيف أن نساء كثيرات من الماضى كن طبيبات متميزات ففزن بحسب الآلهة (مثل...)، ثم يسرد الشاعر قصة هذه المرأة أو تلك وإبنها أو إبنتها من هذا الإله أو ذاك. ومن الشذرات التى وصلتنا من هذه القصيدة يتضح أن أسلوبها لا يرقى إلى مستوى الشعر الملحمى - التعليمى وكأنها من نظم تلميذ يقلد أسلوب مؤسس المدرسة هيسودوس.

ذلك أن هيسودوس يعتبر مؤسسا للمدرسة من الشعراء الذين إتبعوا نهجه ولو أنهم ليسوا بأهمية أتباع هوميروس. إنها على أية حال مدرسة للشعر شغلت نفسها بالأخلاقيات وكتابة تواريخ أو حتى أساطير منظمة ومرتبة. وأهم من ذلك أن

هيسودوس يعتبر خير من مهد لظهور الشعر الغنائي، فهو أول من تحدث عن همومه الخاصة في شعره. ويتميز هيسودوس بالموهبة المقتزنة بقدر كبير من الميل لتأكيد الذات، والإهتمام بالأخلاقيات وتصنيف أو ترتيب المعلومات. وهذه كلها تعد بنورا صالحة توضع في تربة العبقرية الإغريقية حيث ستنبث منها مستقبلا الفلسفة الإغريقية والفكر الأخلاقي والمنهج العلمي. فكما عبر هيسودوس عن فكره الأخلاقي والديني بالوزن السداسي هكذا سيستخدم نفس هذا الوزن في أعمال الإعلام الديني والفلسفي إبان القرن السادس والخامس. يضاف إلى ذلك أن رؤية هيسودوس (وهوميروس) عن الإلهام في الفن قد استمرت سائدة في عالم الفكر والأدب حتى الفترة الكلاسيكية، بل وما تزال حية إلى يومنا هذا. فأفلاطون يرى أن الشعر الهام واعتبر سيمونيديس ليس فقط حكيما (Sophos) بل ربانيا (Theios). وكان الشعراء برأى أريستوفانيس («الضفادع» ٦٨٦) معلمين للبشرية. ولم يتردد هذا الشاعر في أن يصف الجوقة في مسرحه على أنها مقدسة لأنها تخدم إله الخمر والمسرح ديونيسوس («الضفادع» ١٠٣٠ وما يليه «والزنابير» ١٠٤٣). ولم يتورع عن أن يخلع على نفسه لقب «طارد الشرور» (alexikakos) وهو لقب شعائري من ألقاب الآلهة. وسمى نفسه كذلك «للطهر لوطنه» (kathartes) قارن «الأخارينيون» أبيات ٦٤٨ وما يليه). ونحن نرى في كل ذلك - وغيره الكثير - ترديدا لأصداة شعر وفكر هيسودوس في قصيدته «الأعمال والأيام» و «أنساب الآلهة».

البَابُ الثَّانِي

الشعر الغنائى وإزدهار الذاتية

«أى سافروا أيتها المقدسة ! يا ذات الشعر البنفسجى والبسمة
العذبة ! إلى أتلهف للحديث إليك، بيد أن الحياء يمنعني»
ألكايوس

«إن كانت الرغبة فى قلبك من أجل الخير والجمال فحسب،
وإذا كان لسانك عفواً لم ينبس ببنت شفة خبيثة، فإن الحياء لن
يحجب عني بريق عينيك».

سافو

الفصل الأول

الشعر الغنائى... معناه وأصوله

كان القرنان السابع والسادس بالنسبة للإغريق فترة قلاقل، لأن الطبقات الأدنى بدأت تحس بعدم الرضا، وتسعى لتحسين أحوالها، بل وتطلعت إلى المشاركة في الحكم. ولكى تحقق هذا الهدف إتخذت هذه الطبقات لنفسها زعيما هو في الغالب من أفراد الأرستقراطية، وكان عليه في هذه الحالة أن ينطرح بنظام الحكم الأرستقراطي، ويستولى هو على مقاليد الأمور، أى أن يصبح حاكما «طاغية» (Tyrannos). والكلمة اليونانية هذه تعنى الحاكم الذى لا يستند حكمه إلى الدستور المكتوب أو غير المكتوب، أى لم يصل إلى الحكم بالطريق المألوف والتقليدى. فالكلمة أصلا لا تحمل في طياتها معنى الظلم والاستبداد، كما يفهم منها ومن مشتقاتها في اللغات الأوربية الحديثة. هذا مع أن بعض الطغاة الإغريق كانوا فعلا مستبدين وظالمين. وفي الغالب - على أية حال - كان مصير هؤلاء الطغاة هو الخلع من الحكم والطرده من البلاد، ليحل محلهم حكم جديد دستورى، سواء أكان أوليجارخيا* أو ديموقراطيا. المهم أنه صار هناك دستور مكتوب يسند هذا الحكم، وصار للناس رأى في اختيار حاكمهم.

وكان من الطبيعي أن يمتد هذا الجو السياسى والاقتصادى ليشمل بتأثيراته مجالات الحياة الأخرى. فبدأ الناس يتساءلون عن المسلمات القديمة بما في ذلك عدالة الآلهة أنفسهم. وما إذا كانت الحياة تستحق أن نعيشها أم لا. وفي عالم الفكر والأدب ظهر تياران جديداً. يتمثل الأول في إنتشار معتقدات دينية جديدة كانت تعتبر فيما قبل غير مقبولة، على أساس أنها أجنبية أو شعبية. وهى معتقدات تركز على جانب الحياة الأخرى، حيث سيلقى الناس تعويضا مناسباً لما عانوه من

* الأوليجارخية (Oligarchia) هى حكم الأقلية.

متاعب في هذه الحياة الدنيا. أما التيار الثاني فهو الفكر الجديد الذي إنشغل بمسألة الكون ككل والمجتمع الإنساني برمته. ويمكننا أن نتلمس هذين التيارين الجديدين في عبارات وأفكار العقيدة الأورفية والبيشاجورية نسبة إلى أورفيوس وبيشاجوراس (أى فيثاغورس) على التوالي.

وكانت التغييرات الكبيرة التى طرأت على عالم السياسة والاقتصاد، وكذا الفكر والأدب إبان القرن السابع هى التى مهدت للتطور الهائل الذى وقع فى القرن السادس فى كل ناحية من نواحي الحياة. فى هذا القرن بزغ العلم والفلسفة، ونشأ المسرح وكذا النثر الأدب لأول مرة. وكان القرن السادس أيضا مقدمة لإنعصار الديمقراطية. وفيه أيضا إستمرت حركة بناء المستوطنات أو المستعمرات. وفيه أيضا برز بعض الطغاة الحكماء أمثال بوليكراتيس طاغية ساموس، وبيسيستراتوس طاغية أثينا، وبيتاكوس طاغية موتيليني فى لسبوس. والآخر هو الطاغية الذى إعترل الحكم بعد أن أصلح الحكومة، وظن أن مهمته قد إنتهت. وهو الذى عاصر سولون واستحق أن يدرج إسمه فى قائمة الحكماء السبعة.

وبالنسبة لأثينا إبان بدايات القرن السادس فقد كانت لا تزال - برغم منجزات التشريع دراكون - تعاني من الإجراءات الجائرة التى فرضها أصحاب الأراضي الزراعية من النبلاء أفراد الطبقة الأرستقراطية (Eupatridai) على الطبقات الدنيا (Thetes)، حتى وقع الاختيار على سولون حيث أنيط به أمر إصلاح الحكومة عام ٥٩٤. وتسيطر شخصية سولون على هذه الحقبة سيطرة واضحة وملموسة. لقد كان شاعرا غنائيا ومشاعرا ورجل دولة بمعنى الكلمة، قاد مجتمعه نحو العدالة والمساواة. بيد أنه فى عام ٥٣٠ وقبل موت سولون إستولى بيبيستراتوس على الأكروبوليس (قلعة المدينة) وحكم الدولة «كمواطن لا كطاغية» على حد قول أرسطو. سار بيبيستراتوس على نهج سولون ولكن بأسلوب مختلف. أعطى دفعة قوية للفنون وكان هو وإبنه هيبارخوس - الذى حمل لقب فيلوموسوس (Philomousos) أى «المحب لربات الفنون موساى» - اللذان وضعوا أسس السيادة الأثينية فى البحر الإيغى. وفى عصر بيبيستراتوس أقيمت لأول مرة حفلات الإنشاد الملحمى فى أعياد الباناثينيا، وكذا العروض المسرحية الأولى فى أعياد ديونيسوس

(الديونيسيا). ومات بيسيستراتوس على فراشه ميتة طبيعية عام ٥٣٠ وهى كنهاية لطاغية جديدة بالإعجاب! وتلاه ولداه هيباس وهيارخوس. فلما قتل الأخير عام ٥١٤ على يد هارمودياس وأريستوجيتون تحول أخوه هيباس إلى طاغية بالمعنى الحديث للكلمة. أى بالمعنى السئ للغاية، فطرد من أثينا بمساعدة إسبرطة عام ٥١٠. وقامت الديمقراطية الأثينية الحقة على يد كليستينيس عام ٥٠٨. وبها بدأ عصر جديد ليس فقط بالنسبة لأثينا وإنما بالنسبة لبلاد الإغريق ككل والحضارة الإنسانية بصفة عامة. بيد أنه فى غضون القرن السادس أيضا تعاضلت قوة الامبراطورية الفارسية التى ضمت آشور وبابل وميديا وليديا ومصر.. وفى عام ٤٩٩ ثار الأيونيون على الفرس وطلبت ميليتوس النجدة من الإغريق ولبت أثينا وأرستريا نداء بنى جلدتهم وفى عام ٤٩٤ إنتقم الفرس ودمروا ميليتوس تماما. فكان ذلك إيذانا ببداية سلسلة الحروب الفارسية التى ستخرج منها أثينا فى النهاية منتصرة وسيدة لا تنازع فى البحر الإيغى كله وعاصمة للفكر والأدب الإغريقين.

تلك هى باختصار شديد الخطوط العريضة للتغيرات الجوهرية التى طرأت على المجتمع الإغريقى بعامة ومدينة أثينا بخاصة. وهى التغيرات التى فى ظلها تدعمت أركان حياة دولة المدينة (polis)، وبرزت الروح الفردية كما لم تبرز من قبل، وذلك بفضل نمو التيار الديمقراطى فى الحياة السياسية. وجاء الشعر الغنائى بكل فنونه كأفضل تعبير عن هذا العصر الجديد، عصر الديمقراطية المتنامية والذاتية المزدهرة. وهذا ما سنحاول أن نسلط عليه الضوء فى الصفحات التالية. على أننا نضع فى الاعتبار ضرورة ربط فنون الشعر الغنائى هذه بالموارث الملحمى والتعليمى من جهة والفن الدرامى الذى تمخض عنه من جهة أخرى.

إن عبارة «الشعر الغنائى» (lyrike) تعد مضللة هنا، لأنها لا يمكن بأية حال من الأحوال أن تغطى كل ألوان الشعر التى ستحدث عنها فى هذا الباب. ولقد وجدنا صعوبة بالغة فى إيجاد التعبير المناسب. فكنا فى إستخدام تعبير «الشعر الذاقى»، وعدلنا عن ذلك خوفا من الخلط، لأن الشعر الذى ستحدث عنه عاليج أمورا أخرى كثيرة غير «ذات» الشاعر بالمعنى الضيق للكلمة. أما التعبير الشائع فى اللغات الأوروبية الحديثة (lyric, lyrique etc.) فيعود إلى الصفة الإغريقية (lyrikos)

التي إستخدمت في وصف هذا الشعر منذ العصر السكندري. عندما صنف شعراء الإسكندرية التراث الشعري الإغريق الموروث إلى ضروب أو قوائم عدة. وكان كل ضرب أو قائمة (kanon)^(١) برأيه له أسلوبه الخاص وملاحه المميزة. وبالصفة lyrikos يقصد السكندريون الشعر الذي يغنى بمصاحبة أنغام القيثارة (lyra). وأدرجوا في هذا الضرب أو ضمن هذه القائمة تسعة شعراء هم: ألكان وسافو وألكايوس وستسيخوروس وأناكريون وإبييكوس وسيمونيديس (من كيوس*) وبنداروس وباكخيليدس. وعاش هؤلاء الشعراء في فترة تمتد من ٦١٠ تقريبا حتى ٤٣٨ أى منذ إزدهار ألكان حتى موت بنداروس.

وميز السكندريون بين نوعين من الشعر الغنائي (الليريكي). الأول هو الشعر الجماعي وأسموه مولبي (molpe) وتلقيه جوقة مصحوبا بالرقص، أى الإيقاع على أنغام القيثارة أو الناي (الفلوت) أو الإثنين معًا. وكانت هذه الرقصات تقام في المناسبات العامة ولاسيما المهرجانات الدينية. أما النوع الثاني فهو الشعر الغنائي (الليريكي) الفردي (المونودي) والذي أسموه «ميلوس» (melos). وهذا النوع هو الأقرب إلى ما نعينه نحن المعاصرون عندما نتحدث عن الشعر الغنائي أو «الأغاني»، بل لعله الأقرب إلى تراث الشعر العربي. إنه ينظم في قصائد كل منها عبارة عن أغنية يلقيها فرد هو الشاعر نفسه في العادة، وتصحبه في الأداء أنغام القيثارة. وتتغنى مثل هذه القصائد بالمشاعر الشخصية، وتلقى في مناسبات خاصة، وتخطب مجموعة من الأصدقاء المشتركين في هذه المناسبة أو الجالسين على مائدة الشراب. على أنه من الأفضل أن لا نشغل كثيرا بهذه التعريفات والتصنيفات الإسكندرية ولا بمدى صحتها. وليس لنا أن نندهش عندما نلاحظ أن ألكايوس قد نظم أشعارا تلقى في إحتفالات عامة بأسلوب الأغنية الفردية (المونودية)، وأن إبييكوس تغنى بأغاني الحب المكتوبة لمناسبات خاصة بهدف أن تلقى دون أن يصاحبها رقص أو أى تعبير حركي مستخدما أسلوب وأوزان الشعر الغنائي الجماعي. صفوة القول أن هذه التعريفات والتصنيفات السكندرية بين فنون الشعر وأغراضه ليست دقيقة كل الدقة. فهي قواعد وأصول نظرية وضعها علماء وفقهاء متأخرون ولا تنطبق على الواقع تمام

* لاحظ وجود شاعرين بهذا الاسم سيمونيديس والآخر من ساموس.

الإنطباق. وهذا أمر لا يختص به الشعر الإغريق. بل شائع في كل الآداب ونعني الفرق الموجود دائما بين التنظير من ناحية والتطبيق أو التطبيقات من ناحية أخرى.

وبناء على ما تقدم فإننا نستخدم تعبير « الشعر الغنائي » عنوانا لكل الأشعار والشعراء الذين ستحدث عنهم في هذا الباب. أما إذا أردنا التخصيص والتدقيق فسنحاول استخدام اللفظ الإغريق المحدد في كل حالة وكما سنرى في الصفحات التالية.

ولعل الشعر الإغريق الغنائي يعود في أصوله القديمة - مثل الشعر الملحمي والتعليمي - إلى تراث شعري قديم وموروث. بل ربما يعود إلى حضارة كريت المينوية ذاتها. فطبقا لما يقوله الإغريق أنفسهم في الأساطير كانت كريت مهد فن الرقص. فعلى جبل ديكتي علمت الربة ريا - زوجة كرونوس والديزيوس - جماعة الكوريبتيس هذا الفن. وكانت رقصاتهم الصاخبة هي - كما تحكى الأسطورة - التي أنقذت الطفل الرضيع زيوس من الهلاك على أيدي أبيه كرونوس، الذي كان ينوى إبتلاعه خوفا من النبوءة، التي أنذرت بأن أحد أبنائه سيخلعه عن عرش السماء. وتدل الحفريات الأثرية على أن الموسيقى قد لعبت دورا بارزا في الحياة الاجتماعية والدينية إبان العصر البرنزي في كريت. إذ يظهر الراقصون والموسيقيون بكثرة على الأختام الحجرية والخوادم والألواح الجصية (frescoes) المصنوعة من البرنز أو الفخار. وفي العصر الهيلادي المتأخر نجد في أعمال الفن الموكيني - التي تصور بعض ملامح الديانة المينوية - أناسا يشتركون في بعض الطقوس الراقصة. وتظهر صورة للقيشارة على لوحة جصية عثر عليها في بيبيلوس. وهناك أواني فخارية تعود إلى فترة متأخرة - حيث بدأ الشكل الإنساني يظهر فيها من جديد - تحمل صورا للراقصين والموسيقيين. وبما لا شك فيه أن مراكز العبادة الإغريقية المشهورة مثل إليوسيس وديلوس كانت تحفل بتراث ضخم من الرقص والغناء الدينيين. وهو تراث متصل لم ينقطع قط منذ العصر البرنزي وحتى عصر هوميروس.

وفي عالم هوميروس نفسه نعايش أناسا يحتفون بكل مناسبة في الحياة بإقامة حفلات الموسيقى والغناء. ومثال ذلك ما لجده في وصف درع أخيليلسوس «بالإلياذة»، الذي - كما رأينا - يقدم مشهدا حيا من الحياة المعاصرة للشاعر

نفسه. وفيه نرى الرقصات الغنائية أو الأغاني الراقصة مرات ثلاث. الأولى بمناسبة زفاف عروسين («الإلياذة» الكتاب الثامن عشر أبيات ٤٩١ - ٤٩٦). والمرة الثانية بمناسبة موسم قطف الأعناب (نفس الكتاب أبيات ٥٦٩ - ٥٧٢). أما المرة الثالثة فهو مشهد كامل مخصص للرقص (نفس الكتاب أبيات ٥٩٠ - ٦٠٦). وفي «الأوديسيا» أيضاً ما أن ينتهى خطاب بينيلوى من المأدبة حتى يتحولون إلى الغناء والرقص على أساس أنها يمثلان «ذروة المائدة» نفسها (daïtos anthemata). وفي أكثر من مناسبة مهمة لمجد الأخيين في «الإلياذة» يغنون أغنية نصر أى بايان (páean) تكريماً للإله أبوللو^(١). كما حدث بعد أن أعادوا خريشيس ثانية إلى أبيها كاهن الإله («الإلياذة» الكتاب الأول بيت ٤٧٢ - ٤٧٥). فهم يقيمون المآدب ويقدمون القرابين، ويسترضون الإله برقصة غنائية، يرددون أثنائها أغنية بايانية لطيفة تمجد أبوللو الذى إنشرح صدره عند سماعها ومشاهدة الرقصة المصاحبة لها. وفي كل موكب جنازى كانت المراثية (threnos) تغنى. كما حدث عندما سجد هيكثور على النعش، ووضعوا إلى جانبه مغنين يشرفون على أداء المراثية. وبالفعل إشتراك الجمع في هذه الأغنية الجنازية، التى صاحبها النساء بالعويل («الإلياذة» الكتاب الرابع والعشرون بيت ٧٢٠ - ٧٢٢). تتضمن المقطوعات الوصفية عند هوميروس الرقص والغناء الفردى والجماعى. وكان ذلك يتم في كل إجماع ممكن للناس سواء أكانت المناسبة دينية أو دنيوية، حزينة أم سارة. وإلى جانب الأغنية الجماعية لمجد الأفراد أحياناً يغنون بمفردهم ولأنفسهم، مثلاً فعلت كاليبسو عندما جلست على نولها تغزل وتغنى («الأوديسيا» الكتاب الخامس بيت ٦١).

ويشير هوميروس إلى الأغنية الفردية عندما يتحدث عن «أغنية لينوس» التى يؤدنها صبي («الإلياذة» الكتاب الثامن عشر بيت ٥٧٠). وهو يعرف كذلك أنواعاً عدة من الأغاني الجماعية مثل «المراثية» («الإلياذة»، الكتاب الثامن عشر بين ٥٠ - ٥١، ٣١٤ - ٣١٦ والكتاب الرابع والعشرون بيت ٧٤٦ - ٧٤٧). وهو أيضاً يتحدث عن أغنية النصر البايانية («الإلياذة» الكتاب الأول بيت ٤٧٢ - ٤٧٤). وترد عنده أيضاً إشارات لأغنية الزفاف الهيمينايوس^(٢) hymenaeus («الإلياذة» الكتاب الثامن عشر بيت ٤٩٣) والهيبورخيا^(٣) hyporchema («الأوديسيا» الكتاب الثالث عشر بيت ٢٥٦ - ٢٦٥) وهى أغنية تصاحبها رقصة إيمائية. وأخيراً يصف

هوميروس أغاني العذارى («الإلياذة» - الكتاب السادس عشر بيت ١٨٢-١٨٣).

صفوة القول أن الغناء والرقص فنان متغلغلان في كل مظاهر الحياة الإغريقية منذ أقدم عصورها. ولا شك أننا لا يمكن أن نفصل تطور الغناء الفردي أو الجماعي عن تطور الحياة نفسها. فالشعر الغنائي تقريبا شعر مناسبات إلى حد كبير بمعنى أن كل قصيدة من قصائده نظمت خصيصا من أجل مناسبة معينة ولسد حاجة محددة. ولم تكن الأغنية الفردية (المونودية) قاصرة على جانب واحد من الحياة. إذ أن موضوعاتها كانت تتعدد وتتلون مع اختلاف تجارب الشاعر نفسه وتعدد الحياة كذلك. ولكن نظرا لأن المآدب كانت أهم المناسبات للأغنية الفردية فإنها تمثل موضوعا ثابتا أو خلفية عامة لهذا النوع من الشعر الغنائي. أما الأغنية الجماعية التي قسمها السكندريون إلى واحد وعشرين صنفا فكانت دائما تنظم لتؤدي في إحتفال عام. وكانت الأغنية الجماعية في الأصل - وبطبيعة الحال - تمثل جزءا أساسيا من الإحتفالات الدينية التي تقام تكريما للآلهة بصفة عامة. كما أن الرقص والغناء والعزف على القيثارة كانت من بين دروس التربية والتعليم بالنسبة لأبناء الأسر الأرستقراطية. وكان من المسلم به أن كل مثقف يشترك في الولائم أو الإحتفالات عليه أن يؤدي دوره في وسائل الترفيه والمتعة، سواء بتقديم أغنية فردية أو لإرتجال جزء من أغنية جماعية. كما أن الفتيان والفتيات كانوا يتطلعون بشغف للإشتراك في الجوقات التي تؤدي الأغاني والرقصات الجماعية في الإحتفالات الكبيرة بالمدينة. وكانوا يرون في إختيارهم للإشتراك في هذه الجوقات شرفا عظيما، ويشعرون بخيبة أمل وإحباط لو لم يحظوا به، بينما يتفاخرون على أقرانهم به طول العمر إذا نالوه.

وهناك ملامح مشتركة تجمع بين كبار شعراء الأغنية الجماعية، لعل أكثرها وضوحا هو استخدام الأسطورة، وإستنباط المبادئ الأخلاقية منها. وكذا الإنتقال الفجائي من فكرة إلى أخرى، وترك السامع يضع لنفسه ما شاء من روابط بين هذه الأفكار. ثم تأتي غزارة الصور الشعرية من مجاز إلى تشبيهات وغير ذلك. وتسود اللهجة الدورية الشعر الغنائي بصفة عامة مع بعض الإستعارة من الموروث الملحمي. ذلك أنه منذ البدايات الأولى للأغنية الجماعية الدورية تطورت لهجة أدبية



شكل ٦

لثاة تعزف الموسيقى، حفر على لوحة من إيطاليا
وتؤرخ بعام ٤٦٠ ق. م.

مصطنعة، إحتفظت بطابعها الدورى حتى بعد أن تطور هذا الفن على المستوى الإغريق القومى. والتزم بنداروس - أكبر الشعراء الغنائيين - بهذا التقليد المتعارف عليه. فهو مثلا يتحدث عن قيثارته الدورية مع أنه ليس من السلالة الدورية. بل إلتم هذا التقليد نفسه شعراء التراجيديا الأتيكية وهم ينظمون الأجزاء الغنائية للجوقة فى مسرحياتهم. وأخيرا لا يفوتنا أن نشير إلى ظاهرة البنية الثلاثية للأغنية الإغريقية إذ تنقسم إلى «إستروفة» (strophe) وأنتيستروفة (antistrophe) وإبودوس (epodos). ويقال أن هذه البنية الإستروفية الثلاثية من إختراع وإبتداع سسيخوروس، ولكنها على أية حال إستمرت فى الوجود من بعده ورسخت فى التراجيديا الأتيكية. وسنعود للحديث عن ذلك، وسنرى أن فن الدراما نفسه قد تطور عن فن الغناء الجماعى، ولا سيما أناشيد الديثورامبوس.

الفصل الثاني

الشعر الإليجي والتعبير عن الذات في إطار دولة المدينة

نشأ الوزن الإليجي عن تطوير أدخل على الوزن السداسي الملحمي بهدف خلق الإيقاع المناسب للغناء. وتمثل ذلك التطوير في إضافة بيت خماسي مكون من شطرين (hemiepes). وهكذا أصبح الثنائي الإليجي يتكون من بيت سداسي داكيتيلي متبوع ببيت خماسي داكيتيلي. ومن الملاحظ أن كل بيت منها مكون من شطرين كل منهما مكون من قدمين ونصف بالتساوي. ويقع التشطير (caesura) عند نهاية كلمة. وفي الشطر الثاني من كل بيت ينبغي ألا يستبدل الداكيتيلي بالسبوندي، بعكس ما يحدث في الشطر الأول أحيانا. هذا وإذا كنا قد سمينا البيت الثاني بالخماسي فإن هذه التسمية ليست صحيحة تماما، لأنه في حقيقة الأمر بيت سداسي اختصر فيه القدم الثالثة والخامسة (catalectic). وعلى أية حال فإن الثنائي الإليجي يوزن هكذا:

— UU — UU — // — UU — UU —

ولقد استخلمت الكلمة elegeion أي الوزن الإليجي في كتابات كرتيئاس^(٥) في شذرة ٢ بيت رقم ٣، حيث إرتبطت هذه الكلمة بكلمة أخرى هي elegos التي تعني «أغنية الحداد» أو «المرثية». ويقول البعض إن تسمية الوزن الإليجي جاءت من العبارة الإغريقية e e legein أي «القول أواه أواه!». وفي العالم القديم كان الشعر الإليجي بصفة عامة يعرف بأنه شعر المراثي. فيتحدث أوفيدوس^(٦) عن «الإليجية الباكية» أو «البكاية الإليجية» (flebilis elegeia). ومع ذلك فقد إتضح للباحثين أن الربط بين الشعر الإليجي والمراثي ليس هو المنطلق الوحيد لفهمه.

فهناك أمثلة قيمة من هذا الشعر بعيدة كل البعد عن المراثيات. ويميل العلماء والفقهاء الآن إلى ترجيح أن كلمة elegos جاءت أصلا من كلمة أجنبية وافسدة بمعنى « الفلوت ». وقد يكون جذع هذه الكلمة مشتق من المقطع الأرميني elegn. على أية حال كان الشعر الإليجي في الأصل عبارة عن أغاني تغنى بمصاحبة الفلوت (aulos) وهي آلة شبيهة بالأوبوى. ومخترع هذا الوزن مجهول، وإن كان القدامى يعتبرون أرخيلوخوس أو كاللينوس أو ميمنرموس صاحب هذا الفضل. ولقد ظهر لأول مرة في أواخر القرن الثامن بأيونيا على ساحل آسيا الصغرى والجزر المجاورة، ثم شق طريقه إلى بلاد اليونان الرئيسية. وعلى أية حال يقول هوراتيوس في كتابه « فن الشعر » (أبيات ٧٧ - ٧٨) « يتجادل الفقهاء حول من يكون أول مؤلف أبداع الإليجيات الخفيفة exiguos elegos ولا يزال الأمر موضع خلاف ».

ويمكن التعرف على طبيعة الشعر الإليجي من إلقاء نظرة سريعة على أغراضه وهي كما يلي :

١ - أغاني الشراب : وتغنى على أنغام الفلوت أثناء حفلات الشراب وتمتاز بالقصر. ومع أن إليجيات أرخيلوخوس (شذرات ١ - ١٣) تنتمى إلى حياة المعسكرات في غالبيتها إلا أنها تعتبر من هذا النوع. ويمكن أن نجد أمثلة أخرى عند كاللينوس وميمنرموس وثيوجنيس وأناكريون وإيون من خيوس وكذا كريتياس.

٢ - أغاني الحرب : وهي أناشيد طويلة تخاطب الجنود وتحثهم على القتال والنضال، والمثل الرئيسي لذلك قصائد تيرتايوس الإسبرطى.

٣ - أغاني تاريخية : فلقد استخدم ميمنرموس هذا الوزن لسرد تاريخ سميرنا (أزمين) في قصيدة طويلة بعنوان « الأزميرية » (Smyrneis). وفعل نفس الشيء سيمونيديس من ساموس بالنسبة لتاريخ هذه الجزيرة.

٤ - أشعار الإهداء : إذ استخدم الوزن الإليجي في النقوش التي حُفرت على ما يهدى من الأشياء كما فعل أرخيلوخوس (شذرة ١٦) وأنا كريون (شذرة ١٠٧ - ١٠٨).

٥ - شواهد القبور : حيث استخدم الوزن الإليجي لتخليد الموق بنقوش توضع

على القبور وتتحدث بضمير المتكلم، أو تذكر ببساطة إسم ومسقط رأس المتوفى. وأصبح ذلك شائعاً إبان القرن السادس ولا سيما في أتيكا. والجدير بالذكر أن بعض هذه الشواهد - وكذا قصائد الإهداء - لا تحمل إسم ناظمها الذى قد يكون شاعراً مشهوراً وقديراً مثل سيمونيديس.

٦ - المراتى : واستخدم الوزن الإليجى فى هذا الغرض منذ وقت مبكر فى شبه جزيرة البلوبونيسوس حيث إشتهر إخيبروتوس (Echembrotos) حوالى عام ٥٨٦ بالصرامة فى هذه الأغاني الحزينة، ولم تصلنا أية شذرات من هذا النوع، ولكننا قد نجد له صدى فى شاهد قبر الأثينيين الذين سقطوا فى معركة كورونيا، وكذا فى إليجيات يوريبيديس («أندروماخى» أبيات ١٠٣ = ١١٦) وأفلاطون (شذرة ٦) حيث يرثى ديون السراقوصى (من سيراكوسا).

واستمر الوزن الإليجى أداة التعبير عن هذه الأغراض حتى القرن الخامس وربما الرابع. وبعد ذلك بدأت الفواصل والفوارق بين الأوزان المختلفة تتلاشى. عندئذ بدأ الوزن الإليجى يستخدم فى أغراض جديدة كالمقطوعات الوصفية التى ظلت معروفة حتى العصر البيزنطى. واستخدم الوزن الإليجى كذلك فى قصائد الحب كما ظهر فى إليجيات أفلاطون وشعراء الإسكندرية. ثم صار هذا الوزن أداة لتقليد ومعارضة المقطوعات التى نظمت قديماً فى الأغراض سالفة الذكر. وحظى الوزن الإليجى بشعبية كبيرة فى الإسكندرية. ثم إزدهر فى العصر الأوغسطى بروما وكذا على يد لوكانوس إبان القرن الثانى الميلادى.

ومن أول الشعراء الغنائيين الذين إستخدموا الوزن الإليجى كاللينوس الأزيميرى الذى لا نعرف عنه إلا القليل. كتب أشعاراً إليجية يحث فيها مواطنيه أن يقاتلوا أعداء الوطن. وبقيت لنا منه بضع أبيات من قصيدة يخاطب فيها زيوس. ومنها علمنا موطنه وشيئاً من تاريخ حياته. فهو يتضرع للآلهة من أجل سмирنا (أزمير الحديثة بتركيا)، ولو أن سترابون يعتبرها الإسم القديم لمدينة إفيسوس ويأخذ العلامة باورا بهذا الرأى^(٧). ويقول كاللينوس فى قصيدته أن الكيميرين آتون لمهاجمة أزمير وبذلك إستطعنا أن نعرف أنه عاش فى النصف الأول من القرن السابع. ونص البيت الذى يذكر فيه هذا الهجوم المعادى هو كما يلى (شذرة ٣) :

« الآن يتقدم الجيش الكيمبرى إلينا يا صانعى الغضب »

وبالفعل كان الكيمبريون وآخرون يهاجمون فريجيا وليديا وأيونيا في هذه الفترة. ويشير كاللينيوس كذلك إلى تدمير ماجنيسيا على يد الإفيسيين. وهو ينهى مواطنيه عن الجلوس دوماً إلى المآدب، ويحثهم على أن يحملوا السلاح دفاعاً عن الوطن، ويقول أن المواطن الشجاع يتبوأ مرتبة نصف إلهية.

« إلى أى مدى ستظلون هكذا فى إسترخاء؟ »

متى يا شباب ستصبحون شجعاناً أقوياء؟

إنكم تغمضون أعينكم عن إحتقار الجيران لكم، فأنتم متقاعدسون إلى أقصى حد قعدتم فى بيوتكم آمنين، والأرض كلها من حولكم تشتعل بنار الحرب»^(٨).

ومع أن لغة كاللينيوس ملحمية الطابع إلا أنها تتسم بشيء من الأصالة والإبتكار.

وعاش ميمنرموس الكولوفونى فى مدينة كولوفون التى لا تبعد كثيراً عن موطن كاللينيوس. وتؤرخ حياته بالنصف الثانى من القرن السابع لأنه إزدهر فيما بين ٦٣٠ و ٦٠٠. وكان موسيقياً محترفاً يعزف على المزمار (الفلوت)، وربما كان معروفاً لسولون المشرع. إذ يروى أن ميمنرموس نظم (شذرة ٦) بضع أبيات قال فيها « باليتنى فى سن الستين (hexekontaete) ألتقى بالثوت والأقدار بدون مرض أو أسى ». فرد عليه سولون معارضاً وقائلاً أنه يفضل الثمانين (ogdokontaete). وكان سولون بإضافة هذه الكلمة لا يعدل رأياً فحسب بل يصحح لميمنرموس هذا البيت من حيث الوزن.

ويعطى لنا ميمنرموس صورة مشرقة للحضارة الأيونية إبان فترة بزوغها، وهو شاعر له فلسفته فى الحياة. يسعى للحصول على أفضل ما يمكن الحصول عليه لا بأداء الواجب وإنكار الذات أو التضحية، بل بقوة الشباب وعنفوانه الذى يتيح له التمتع بمباهج الحياة. وهكذا يبدو لنا هذا الشاعر اللوهلة الأولى وكأنه داعية إلى مبدأ اللذة بلا مسئولية فهو السائل (شذرة ١ بيت ١ - ٣) :

«آه ما هي الحياة؟ وأية متعة لنا فيها بدون أفروديتي الذهبية؟
ليكن الموت نصيبي إن صرت لا أعباً بمثل هذه الأشياء
فلحِب كالسر المكنون، والهدايا مثل العسل أو النوم»

وهو في هذه الأبيات يلمح الشيخوخة في الأفق المنظور، ولا يجد فيها أية متعة. إنه يعرف أن حياة الإنسان قصيرة إذ يتساقط البشر بسرعة كأوراق الشجر، وأن أقدار الشيخوخة والموت تقف للجميع بالمرصاد. وعندما تأق الشيخوخة يخشاها ميمنرموس ويفضل عليها الموت لأنها مليئة بالأسى. ولا يوجد بين البشر إنسان لم يهبه زيوس الكثير من الشرور. هذا ما يقول به ميمنرموس فيذكرنا بيت ورد عند هوميروس ويقول فيه («الإلياذة» الكتاب السادس بيت ١٤٦):

«أجيال البشر كأجيال أوراق الشجر»

هكذا يتفق الشاعران في هذه النظرة المشائمة للمصير البشري؛ ولكنها يختلفان في كيفية مواجهة هذا المصير. فهوميروس يرى أن قصر عمر الإنسان يستوجب أن نملاهُ بأقصى قدر ممكن من أعمال المجد والبطولة. أما ميمنرموس فقد حاول أن يملأ عمره القصير بشتى أنواع اللذة المتاحة^(٩). بيد أننا ينبغي أن لا نبالغ في هذا الاتجاه بالنسبة لميمنرموس الذي ربما لا يعبر عن رأيه الخاص وطريقته في الحياة. إذ لزام علينا أن لا ننسى أن قصائده كانت تنظم لتغنى في إحتفالات عامة، ولا يناسبها إلا ما يبعث على السرور والبهجة. أضف إلى ذلك أن ميمنرموس يلتفت أحياناً إلى الجانب الآخر من الحياة. فهو يشيد بأعجاد أمته القديمة سواء عندما جاء الإغريق واستعمروا أيونيا، أو عندما صد الأيونيون هجوم الليديين وهزموهم. فهو هنا يظهر إعجابه بالقوة والبطولة. ومن ثم فإن ميمنرموس في الواقع يحتفظ في أشعاره بتوازن ما بين حياة العمل والنشاط أو التعب من جهة، والإسترخاء والمتعة من جهة أخرى. وهو بذلك يمثل وجهة نظر أيونية معروفة، فهم أناس يحيط بهم الأعداء من كل جانب، صمدوا أمامهم في شجاعة ورسالة، وخاضوا المعارك العنيفة. ولكنهم في كل مرة ما أن يتخلصوا من الخطر الداهم حتى يهرعوا إلى لذاتهم ليستريحوا أو يتمتعوا إلى أقصى حد. وميمنرموس الأيون لا يختلف في ذلك كثيراً عن سولون الأثيني.

تتوجه قصائد ميمنرموس إلى محبوبة إسعها نانو (Nanno) التي قد تكون شخصية حقيقية وقد يكون إسعها مستعاراً، ومن المرجح أنه إسم شرق الأصل. ويقال إنها كانت عازفة على الزمار (الفلوت) مثل حبيبها. حملت أشعار ميمنرموس هذه - التي تقسم أحياناً إلى كتابين على يد الدارسين - إسم حبيبته «نانو» عنواناً. وجمعت هذه الأشعار إلى جانب قصائد الحب بعض الأساطير، مثل أسطورة تيثونوس (شذرة ٤) والزرورق السحري للشمس (شذرة ١٠) وتاريخ تأسيس كولوفون (شذرة ١٢) والحرب بين أزمير وجيجيس ملك ليديا (Gyges شذرة ١٣). ولو أنه يقال إن ميمنرموس كتب مؤلفاً تاريخياً عن أزمير تحت عنوان «الأزميرية» (Smyrneis)، وقد يكون جزءاً من كتابه بعنوان «نانو». ولقد تنبأ ميمنرموس بكسوف الشمس الذي وقع في ٦ أبريل عام ٦٤٨. ويتميز ميمنرموس بصفة عامة بحس الإيقاع الموسيقي في استخدامه للوزن الإليجي، وكذا ثراء قصائده بالصور الشعرية الرائعة والمباشرة، وقدرته على مخاطبة العواطف وإثارة المتعة.

هناك حكاية أثينية^(١) تقول أن تيرتايوس الإسبرطي كان في الأصل مدرسا أثينياً أعرج أرسله بنو وطنه إلى إسبرطة بناء على طلب منها - أو إستجابة لنبرة ما - كمساعدة من الأثينيين للإسبرطيين في الحرب الميسينية الثانية، التي كانت بالنسبة لإسبرطة مسألة حياة أو موت، والتي استمرت من عام ٦٨٥ إلى ٦٦٨. وهذا يعني أن الأثينيين الذين لم يرغبوا في إرسال مساعدة عسكرية أو قوات حربية إعتبروا أن في تيرتايوس الكفاية، أى أنه يمثل العون المناسب الذي تحتاجه إسبرطة. وبالفعل كانت أشعار تيرتايوس الحماسية هي التي نجحت في حث الإسبرطيين، لا أن ينسوا نزاعاتهم الداخلية فحسب، بل وأن يجاربوا ببسالة حتى يتحقق لهم النصر.

بيد أن تيرتايوس نفسه (شذرة ٤) يقول بأنه إسبرطي. ولا غرو في أنه عرف الفن الأيوف وقلد هوميروس إذا لاحظنا أن بعض الحلى الفينيقيّة الصغيرة قد عثر عليها مؤخراً في إسبرطة^(١١). يضاف إلى ذلك أن تيرتايوس في بعض قصائده (شذرة ١ و ٨) يعطى هو بنفسه الأوامر للجنود، وكأنه هو القائد العسكري. وهذا مالا يرضاه الإسبرطيون إن كان حقاً من الأجانب. بل يبدو أنه هو الذي قاد الحرب. وحملت مجموعة من قصائده عنوان «إيونوميا» (Eunomia) بمعنى «النظام

والقانون ، أو بعبارتنا الشائعة « الضبط والربط ». ووصلتنا منها بعض الشذرات ، ومنها الشذرة رقم ٥ التي تقول :

«كم هورائع موت رجل شجاع يقف في الصفوف الأمامية للدفاع عن وطنه !
هيا لمحارب بكل شجاعة من أجل هذه الأرض . هيا نموت من أجل أطفالنا
لا نبخل بالحياة ، إليها أيها الشباب ! إلى الحرب في صفوف متراسة !
لا تدع أى رجل فيكم يسلم اللواء ويهرب بسبب الخوف ، لا تتركوا كباركم !
من العار أن تروا بأعينكم محاربا مسنا يسقط في المقدمة
برأسه الصلعاء ولحيته البيضاء ، يغطى بيده عورته التي تنزف منها الدماء
بعد أن شوه الأعداء جسده . ياله من منظر كرهه ومنفرا
بيد أن هذا لو وقع لشاب . . . فهو أمر آخر . فطلما أنه في ريعان
الشباب الزاهى سيفوز بإعجاب الرجال ، وتعشقه النساء إن نجح
من المعركة ، أما إذا سقط جريحا في الصفوف الأمامية بقت
ملاحه حية لا تموت ، قفوا إذن ثابتين . . . صامدين » .

جمع السكندريون أشعار تيرتايوس في خمسة كتب ضمت ثلاثة أنواع هي :

١ - أناشيد حربية وصلتنا منها شذرتان (١٥ - ١٦ Bergk) .

٢ - قصائد بالوزن الإليجي نحث المواطنين على الصمود .

٣ - قصيدة تسمى « نظام الحكم » أو « دستور الدولة » (Politeia) ويخاطب فيها أهل إسبرطة .

هذا وتدور شذرة رقم ٩ حول موضوع « الفضيلة » (arete) وأهميتها ، وطبيعة الرجل الفاضل أو الإنسان الممتاز (aner agathos) . وغنى عن القول أن تيرتايوس يرى الفضيلة في الشجاعة ، ويعتبر الرجل الفاضل هو المحارب الباسل . أما عن لغة تيرتايوس فهي ملحمة الطابع ، تعكس بعض الملامح الهومرية . ولعل أهمية تيرتايوس تقوم على علاقته بالسياسة أكثر من إرتباطه بفن الشعر . بيد أنه مارس تأثيرا ملموسا على سولون بحماسة الشديد ردحا طويلا من الزمن .

وإن لم يكن تيرتايوس من مواليد أثينا حقا فإن سولون المشرع الأثيني يعد بالفعل أول شاعر أو أديب نعرف بيقين أنه من أبناء هذه المدينة ، وعاش فيما بين

٦٤٠ و ٥٦٠ تقريباً. برز سولون لأول مرة في الحياة السياسية إبان الصراع بين أثينا وميجارا حول ملكية جزيرة سلاميس الملاصقة لشبه جزيرة أتيكا في الخليج الساروني. إذ نجح سولون بالفعل في طرد الميجاريين من هذه الجزيرة. وترد عند بلوتارخوس رواية قديمة فحواها أن سولون لكي يدعم ما تزعمه أثينا من أن هذه الجزيرة المتنازع عليها تتبعها منذ القدم أقحم في قائمة السفن «بالإلياذة» الهومرية (الكتاب الثاني) بيتين لا يزالان موجودين فيها وهما القائلان :

«من سلاميس أحضر أياس إثنتي عشر سفينة
ووضعها جنباً إلى جنب مع القوات الأثينية»

ومن ناحية أخرى تثبت هذه الرواية - صدقت أم كذبت - أن هوميروس كان يؤخذ كسند تاريخي موثوق به إبان عصر سولون. ويقال كذلك في روايات مماثلة أن سولون نظم سرا إليجية من مائة بيت، ثم تظاهر بالجنون وإرتدى ثياباً تنكرية، وطاق في شوارع أثينا يتغنى بها. وكان مطلعها كما يلي :

«جئتكم رسولا من حيثتكم سلاميس لكي أتغنى لكم بأخبارها»
(شذرة ٢ بيت ١ - ٢ Bergk)

وتستكمل الرواية هذه القصة فتقول إن هذه الأبيات الإليجية أشعلت الحماس في قلوب الأثينيين، فأعادوا إعلان الحرب على الميجاريين، واستعادوا منهم جزيرة سلاميس^(١٧).

أختير سولون حاكماً (archon) عام ٥٩٤. وكانت أهم الإجراءات الاقتصادية التي إتخذها هي إلغاء الديون القديمة وتحريم إستعباد المدين المفلس العاجز عن تسديد ديونه. ولقد سميت هذه الإصلاحات بإسم seisachtheia أى «نفض الأعباء» أو «إزاحتها عن الكواهل». وعادت هذه الإجراءات على سولون بشعبية كبيرة حتى أنه كلف بإعادة صياغة الدستور الأثيني. وظهرت باكورة أعماله الشعرية في قصائد خفيفة عن الحب، تدرجت رويدا رويدا لتصبح أشعارا أكثر جدية وملثمة بالحكمة والوعظ. ولقد إمتدت شهرته إمتدادا واسعا حتى أنه إعتبر من «الحكام السبعة». وصلتنا من قصائده بعض الشذرات التي في مجموعها لا تتعدى خمسة وعشرين بيتا.

ومع قلة هذه الأبيات أو الشذرات فإنها تعد ذات أهمية كبيرة كوثيقة تاريخية وإن كانت لا تتم عن مقدرة خيالية فائقة، مع أنها صيغت في أسلوب قوى وبسيط. ويمثل سولون في الشعر الإليجي الاتجاه الحكيمى (gnomic)، بمعنى أنه يهدف إلى زرع المبادئ الأخلاقية والحكمة الفلسفية في أذهان الناس. ومن أقواله المأثورة والمشهورة «أظن أن تعلم كلما تقدمت بى السن» أو «يموت المعلم ويتعلم» (Gerasko d'aiei polla didaskomenos). وله قصيدة يستهلها بخطاب موجه لربات الفنون، ويتضرع فيها للآله أن تمنحه الرخاء والشهرة، أو بالأحرى الثروة والسمعة الطيبة. إذ يريد لها ثروة تأتيه بطريق نزيه لا خبث فيه. هذا وقد نظم أشعاراً بالوزن التروخي والرباعي والإيامي.

وعرف عن سولون أنه سافر كثيراً إذ قضى عشر سنوات في رحلات مستمرة زار أثناءها مصر وقبرص. فالتقى بآمازيس^(١٣) وربما لاقى كرويسوس (= قارون؟) ملك ليديا. وكانت رحلاته من أجل المعرفة وجمع المال عن طريق التجارة عبر البحر. ولما عاد ووجد أثينا غارقة في نزاعات داخلية إنتهت بتأسيس نظام الطغاة حاول عبثاً أن يثنى الأثينيين عن تأييد بيسيستراتوس. وخاطب قومه قائلاً (شذرة ٨ أبيات ١ - ٤):

«إن جبنكم وحده هو المسئول عن مصيركم التمس
لا تلوموا الآلهة، لا تلوموا إلا أنفسكم
فأنتم الذين بأنفسكم حميم تلك الطغمة
وملأتم بالغرور صانعي العبودية المشينة لكم»

ويبدو أن سولون كان من الحكمة بحيث أنه لم يحتقر متع الحياة، ولم يعزف حتى عن «الغلمان في ميعة الصبا المزهرة»، «وتاق لحلاوة الفخذ والشفاه» (شذرة ٢٥ بيت ١). ولكنه عندما تقلمت به السن هجر «الحب الإغريق»، واتجه لعشق النساء والخمر والشعر. ويؤكد لنا بلوتارخوس أنه «هرب من عواصف عشق الغلمان ووطد العزم على أن يبدأ حياة جديدة هادئة وتيحاً للزواج والفلسفة». وروى أن سولون مات في قبرص وأن عظامه بعثرت فوق جزيرة سلاميس تبركا بها. ازدهر ثيوجنيس الميجارى حول عام ٥٤٠، وتنسب إليه أشعار حكيمية وإليجيات

تبلغ حوالى ١٤٠٠ بيت، معظمها يقع فى شذرات مهلهلة. ويحتد النقاش بين العلماء والدارسين حول نسبة هذه الأشعار إلى ثيوجنيس. ويقال أن بعض فقرات هذه الشذرات من نظم ميمنوموس وتيرتايوس وسولون وشاعر آخر مجهول يدعى إيونيوس. وأهم هذه الشذرات هى تلك القصائد الموجهة إلى كيرنوس، وهو شاب صغير صديق لثيوجنيس. وتتمثل هذه القصائد بالوعظ الأخلاقى والأفكار الفلسفية عن الحياة وشروطها، كما تفيض بمشاعر الكراهية والحقد تجاه عامة الناس أى السوق والرعاع، لأنهم مطبوعون على النشاط والحركة الدائبة ومفعمون بالعاطفة. فمن هذه الأشعار نفهم أن صاحبها محافظ عنيد، وبالأحرى رجعى يحارب تيار التجديد، ولا يرى سببا لتأعب عصره سوى جنون والمخطا أطراف الطبقات الدنيا التى تحاول أن تأخذ بنصيبها من الثروة والسلطة.

ينصح ثيوجنيس صديقه الشاب كيرنوس ألا يتعامل إلا مع النبلاء الفضلاء (agathoi kai esthloi) بالمعنى الأخلاقى والاجتماعى والاقتصادى، فهو يعنى طبقة ملاك الأراضى الأرستقراطية. ويقول ثيوجنيس إن الميل إلى تخطف الحدود أى جريمة العجرفة والتجاوز (hybris) هى خطيئة الإنسان الكبرى، وهى أزدل الرذائل التى إبتلى الآلهة بها البشر (ب ١٥١). فهى لا تجلب سوى الدمار، وكم من مدن أهلكت؟ نعم فهى الآن تتهدد ميجارا بالخراب (ب ٤٤، ٥٤١، ٦٠٤، ٨٣٥). ونقيض «تخطف الحدود» أو «العجرفة» فضيلة «الحياء» (aidos)، وهو أفضل ما يترك المرء لأبنائه من ميراث. والحياء الذى يوصى به ثيوجنيس يقرب كثيرا من روح التواضع المسيحية. أما أفضل الخيرات على وجه الأرض برأى ثيوجنيس فهو «التعقل» أو «سداد الرأى» (gnome) الذى يحفظ الإنسان من الإنسياق وراء الحقائق، بل ويقوده إلى طريق الاعتدال وسر النجاة. وعلى المرء أن يكون باراً بوالديه (١٣١) كريماً مع ضيوفه، رحماً بالمستجيرين (١٤٣) تقياً خشوعاً للآلهة (ب ٨٠٥ - ٨١٠)، أميناً صادقا مع نفسه ومع غيره (ب ٨٧ - ٩٢)، غلصا ومستقيماً (ب ٣١٩ وما يليه). فالثروة فى حد ذاتها لا قيمة لها، إن لم تصاحبها الإستقامة وروح البر والتقوى (ب ١٤٥ - ١٥٠).

لقد كان ثيوجنيس شاعرا متعصبا لفكره الأرستقراطى، وأفزعته الثورة الشعبية التى قامت فى ميجارا أيام شبابه عام ٥٧٠. بيد أننا نلمس فى مخاطبته لكيرنوس

حنانا دافقا وإخلاصا عميقا يذكرانا برقة وعدوبة سافر وهى تخاطب تلميذاتها الجميلات كما سنرى. يقول ثيوجنيس لصديقه الشاب كيرنوس (ب. ٨٧ وما يليه) :

« لا يكفى أن تحبى بالكلمات فقط
بينما قلبك وذهنك مشغولان بشئ آخر
إما أن تحبى بجمرة وصدق وإلا فإكرهنى... وأعلنها صراحة »

ويعتقد باورا أن كيرنوس شخصية حقيقية لا وهمية، وأنه عاش في الجزء الأخير من القرن السادس، وأنه شغل منصبا عاما، وكان ينتمى إلى طبقة الأرستقراطية في ميجارا، وفقد أراضيه إبان الثورة الشعبية المشار إليها فذهب إلى المنفى^(١٤). ويقال إن قصائد ثيوجنيس قد تكون «كتاب أغاني» وضع ليستخدمه أبناء الأرستقراطية الذين لا يريدون الإرتجال على موائد الشراب. أى أنها قد تكون مؤلفة على يد - أو بإيعاز من - الدوائر الأرستقراطية في أثينا في القرن الخامس. وهى قصائد تعكس مجتمعا أكثر ثمرا من المجتمع الذى عاصره سولون. على أية حال فلقد صارت إليجيات ثيوجنيس رويدا رويدا تغنى بمصاحبة الزمار على مآدب الحسنات والمحظيات (hetairai) حيث يتجمع أبناء الأرستقراطية.

وفى تلك الأثناء. وبإقترابنا من القرن الخامس بدأت الإيجرامات فى الظهور، وهى تمثل فنا شعريا سيصل إلى أقصى إزدهار له إبان العصر السكندرى. والإيجرامات تسجيل للذكرى ما على قطعة حجر أو معدن. فكان مثلا يكتب إسم ووطن الميت على قبره. وهذه عادة معروفة لدى الشعوب القديمة جميعا تقريبا. بيد أن الإغريق بفكرهم وحسهم الجمالين أرادوا أن يكون هذا التسجيل شعرا، فنشأت العادة أن يكتب بيت أو بيتان لهذا الغرض. وبزغ الثنائى الإليجى كأصلح وزن وإن لم يكن الوحيد فى هذا المجال. وليس أمرا سهلا أن يوجز المرء كل ما يريد قوله فى عبارات قصيرة محكمة ومعبرة. ومن ثم فإن كبار الشعراء هم الذين تصدوا لهذه المهمة فى الغالب، أى لكتابة الإيجرامات ولا سيما فى المناسبات الهامة. وإشتهر سيمونيديس (Semonides) من ساموس بإيجراماته الرائعة وهو شاعر ستحدث عنه فى ثنايا حديثنا عن الشعر الإيامى.

ودعنا الآن نتوقف قليلا لتأمل إنجازات الشعراء الإليجيين. لقد كان كل من

كاللينوس وتيرتايوس وسولون من الشخصيات العامة التي اتخذت من الشعر وسيلة للفعل السياسى. واستمد هؤلاء الشعراء قوتهم لا من الإحساس بذواتهم بل من الاقتناع بأنهم إنما يتحدثون إلى شعوبهم المحتاجة إلى جهودهم فى مرحلة حرجية. ففى أيام كالكينوس كان الغزو الأجنبى يهدد وطنه أزمير (أوفيسوس). ومن ثم جاءت أشعاره تستحث بنى وطنه على شحذ الهمم والتصرف كرجال والدفاع عن الأرض. وبالمثل نجد تيرتايوس يلعب دورا بارزا فى حياة إسبرطة التى كانت تهددها بالفناء ثورة أتباعها الميسينيين. أما سولون فهو المشرع الذى أصلح فساد القوانين فى أثينا. فمع اختلاف الظروف التفصيلية بين كل من هؤلاء الشعراء الثلاث إلا أن هناك بعض السمات التى تجمعهم. ولعل أهم هذه السمات وأبرزها أن صوتهم يسترعى الانتباه، ويفرض وجوده لا بسبب ما يستندون إليه من قوة سياسية متمثلة فى نفوذهم الشخصى، بل لأنهم ينطقون بثقة كاملة وينطلقون من يقينهم الثابت بأن مواطنيهم لا بد وأن يسمعوهم. فالشعر هنا يقوم بوظيفة الخطابة السياسية التى لم تكن قد برزت بعد فى الأفق الإغريق. لقد اعتقد هؤلاء الشعراء أن مصائر أوطانهم معلقة فى رقبهم، فتحدثوا بإحساس عميق بالمسؤولية وعن إيمان صادق بأنهم على حق فى كل ما يقولون. وهذا تحول خطير فى مسار الشعر الإغريق، لأن الشاعر لم يعد يهدف إلى تسلية مستمعيه وإمتاع مواطنيه بتشنيف آذانهم بأعذب الكلمات وأرق التعبيرات. بل صار الشاعر هو المتحدث الصارخ بلسان متاعبهم، والمعبر عن آلامهم وخاوفهم. إنه شاعر يجمع بين عمل العراف الواعظ من جهة ورجل الدولة ذى الرسالة التثقيفية من جهة أخرى.

وتدين إليجيات هؤلاء الشعراء جميعا بالكثير للموروث الملحمى الهومرى، مما يوحى بأنهم يحاولون إحياء الرؤية البطولية للحياة وتحسيدها واقعا ملموسا فى الظروف الراهنة. إنهم يحضون على بذل أقصى جهد ممكن فى ميدان الحرب، بل وفى النزاعات الداخلية. فهم يؤمنون بأن لهذا الجهد المبذول مردود مضمون يتمثل فى قيمة الوجود الإنسانى نفسه. يقول كالكينوس (شذرة ١ بيت ١٨ - ٢١)

« يلبس كل الناس لباس الحداد عندما يموت رجل شجاع
أما إذا نجح هذا الرجل من المعركة فيبدو لهم وكأنه سليل الآلهة

وينظرون إليه كما لو كان قلعة شائخة تزداد علواً أمام أعينهم
لأن ماكان ينبغي أن ينجزه عدد كثير أنجزه هو بمفرده»

ألا يعنى هذا أن ثواب من يموت في ميدان القتال هو تكريم الناس له ؟ إن
صح ذلك فهي إذن وجهة نظر تخالف ما طرحه هوميروس من قبل. إذ وضع هذا
التكريم البشرى ضمن فكرة المجد البطولي الأوسع أفقا. على أية حال فإن أبيات
كالينيوس تقرب من المعنى الذى يقصده تيرتايوس حين يقول (شذرة أبيات ١-٤):

« نبيل ذلك الرجل الذى يسقط صريعاً في الصفوف الأمامية بالمعركة
إنه يثبت قيمته كما ينبغي أن يفعل رجل يحارب من أجل وطنه.

وأتعس الناس كافة من يهيم متجولاً
كشحاذا هرب من مدينته وحقوله المعطاءة»

فتيرتايوس يعبر هنا عن مفهومه للفضيلة، وهو مفهوم جيب إلى نفس الإغريق
بصفة عامة، ويقوم على أساس أن الفضيلة هي أن يحقق المرء طبيعته وذاته. ولقد
طرح عدة بدائل ممكنة لتحقيق هذا الهدف مثل الألعاب الرياضية، وسرعة
الجرى، وجمال وكمال الأجسام، وجمع الثروة، والتمتع بالأبهة الملكية، وتثقيف اللسان
والفصاحة في القول. ولكن تيرتايوس يقرر في النهاية أن الفضيلة الحقة هي الإقدام
على الموت في سبيل الوطن. إنه بذلك يجسد فكرة الرجولة الإمبرطية المعهودة. بيد
أنه لا يفهم من ذلك أن تأثير تيرتايوس منحصر في إسبرطة. ذلك أن هذه الفكرة
عن الرجولة والبطولة ستلعب دوراً رئيسياً في توجيه مسار التاريخ الإغريق بمرته.
صفوة القول أن بطولة هيكتور في دفاعه عن طروادة - المقاتلة لبطولة أخيلليوس
الهجومية - تصبح هي الآن المثل الأعلى، وهكذا تتحدد ملامح الفضيلة الإغريقية
في أشعار القرن السابع، ويمكن أن نتعرف عليها لا في التأكيد على ذات الفرد
كفرد، وإنما في الإنسان الذى يحقق ذاته بالقيام بواجباته إزاء دولة المدينة.

وتأتى قصائد سولون وكأنها مقالات سياسية، وإن كانت تتميز بأفق أوسع من
ذلك بكثير، لأنها بالأساس تقوم على التفكير في القيم الإنسانية الخالدة. يفكر
سولون في واجبات الإنسان أكثر مما يدعو إلى الموت في سبيل الوطن. الإنسان
عنده هو أكبر عدو لنفسه، لأنه يرتكب أحياناً حماقات ناجمة عن زهو أعمى وكبرياء

جوفاء، مما يدفع زيوس إلى عقابه أشد العقاب هو وذريته من بعده. ولقد بنى سولون لنفسه نظاماً أخلاقياً متسقاً على أساس واقعي، ويقول برعاية الآلهة للبشر. إنه لا ينكر أن للإنسان طاقات هائلة وقدرات عظيمة، ولا ينقصه إلا حسن إستغلالها. يستطيع المرء عنده أن يتجاوز عماه وجهله. وهو بعون الآلهة يستطيع أن يحقق إنجازات ضخمة لها نتائج قيمة في مجال الحرف وصناعة الشعر والطب والنبوءات. ومع ذلك فهناك بالطبع حدود لنجاح الإنسان، تأتي بالأساس من عجزه عن معرفة المستقبل، وهذا ما يجعله يقع فريسة سهلة تحت رحمة الحظ وتقلباته. ويهتم سولون أكثر ما يهتم بتحصيل المعرفة وتطبيقها في مجالات نافعة للمدينة ومؤدية لازدهارها.

يتفق إذن كل من كاللينوس وتيرتايوس وسولون في وضعهم الفرد في خدمة المجموع أي الوطن. قال الشاعران الأولان إن مسئولية الدفاع عنه في وجه الأعداء المغيرين تقع على عاتق المواطنين جميعاً. وجاء سولون فوضع أيضاً الفرد في خدمة المدينة داخلياً أي بتطويرها وتنظيمها وتنميتها ورأب الصدع بين طبقاتها. ولا يعنى هذا أن الشعراء الثلاث أهملوا الحياة الخاصة للأفراد، فهذا أمر لا يفكر فيه أي إغريق مهما كان. يقول سولون (شذرة ١٣) :

«سعيد حقاً من له أولاد يحبهم وخيول لها صهيل
وكلاب تتمتع بحاسة حادة في الشم وأصدقاء يعبرون البحر»

وأكثر من ذلك فإن سولون الحكيم لا يغفل أو يهمل متعة الغرائز إذ يقول (شذرة ٢٠) :

«حبيبة إلى نفسي أفعال القبرصية (أفروديتي) وديونيسوس
وربات القنون، فهي تجلب إلى السرور والمتعة»

فهو هنا يجمع بين غريزة الجنس وشرب الخمر وصناعة الشعر كوسائل محبة إلى نفسه لأنها تجلب إلى قلبه المتعة والسرور. وسولون لا يكره الشيخوخة ولا ينشأها ويتمنى أن يعيش حتى الثمانين كما سبق أن ألهنا. بل يرى أنه كلما تقلصت به السن توسعت معارفه. إنه إذن رجل متوازن ومعتدل المزاج، لا تركبه عاطفة

الجنون البطولي ولا يستعبده الشغف الزائد بالمتع الحسية. إنه يمثل الأرستقراطية الإغريقية في أحسن حالاتها.

أما ثيوجنيس فيقول (أبيات ٨٦٩ - ٦٧٢):

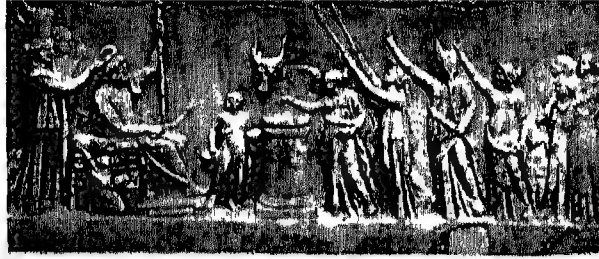
«ليت السماء النحاسية الهائلة تدق رأسى هذه الساعة
ليتها تزرع الرعب في قلب كل رجل من أبناء الأرض
إن أنا تخاذلت في مد يد العون لأجباي
أو لم أسبب الألم والحزن لأعدائي»

هنا نضع يدنا على مبدأ إغريق أخلاق مهم، سيطر على سلوك الفرد في كل مجال عامًا كان أو خاصًا. بل إمتد هذا المبدأ ليشمل النزاعات الواقعة بين طبقات المجتمع الواحد، وكذا الحروب بين المدن، بل والصراع بين الإغريق والأجانب. إذ لا خير في إمرئ لا ينصر ذويه في الشدائد، أو يعادى أعداءهم ويلحق بهم الضرر دائمًا. هذا ركن من أركان مفهوم البطولة الإغريقية والفضيلة كذلك.

وينصح ثيوجنيس كيرنوس بالتلون والمصانعة، فهو يعترف بقيمة الثراء وأهمية نفاق الأصدقاء. وفي هذا القول تكمن بذور الفساد الاجتماعى الذى ستنمو جراثيمه رويدًا رويدًا بفضل الظروف المواتية لها، والمعاكسة لثبات قيم الشرف والبطولة الهومرية.

يحتفظ الشعراء الإليجيون ببعض الوقار، فع أن أشعارهم تأق ترجمة لتجربة ذاتية، إلا أنها محملة برسالة أخلاقية تعليمية. وتعكس لغتهم تأثير الموروث الملحمى، إلا أن لها صورها الشعرية المميزة. فمثلًا يشبه أحدهم الرجل الشجاع بالقلعة الشاخنة التى تزداد علوًا على الدوام. ويصف آخر الفتاة وكأنها فرس تحت الفارس، وآخر يرى الخدم فى الحقول غزلانًا ترعى، والصديق الخائن كالثعبان البارد والكلمن فى الصدر. وهؤلاء الشعراء فلسفتهم عن الكون وعن علاقة البشر بالآلهة. فثيوجنيس يلوم الآلهة على كل شئ حينًا، ويضع كل اللوم على عاتق البشر أحيانًا أخرى^(١٥). وهو لا يأمل كثيرًا فى الحياة الدنيا ولا فى الآخرة ويقول: (أبيات ٤٢٥

- (٤٢٨):



شكل ٧

لوحة تعرف باسم تمجيد هوميروس، وهي تصور ربات الفنون مع زيوس وأبوللون.
عثر عليها في بريي وهي محفوظة الآن بالمتحف البريطاني



شكل ٨

ربات الفنون يتراقصن مع أبوللون في لوحة رسمها الفنان الحديث
Baldassare Peruzzi بيروتسي

«أن لا يكونوا قد ولدوا أصلاً فهو أفضل ما كان يمكن أن يحظى به أبناء الأرض
من القدر. أما إذا ولدوا بالفعل فعليهم أن يمضوا بسرعة نحو أبواب
هاديس ليرقدوا هناك في القبر تحت كومة من تراب الأرض»

وستجد هذه المقولة التشاؤمية تمجاً لموساً وصدى مسموعاً في ثنايا تراجيديات
سوفوكليس^(١). بل إنه قول يعبر عن العقلية الإغريقية ككل، أي أن على الإنسان
أن لا يتوقع من الحياة الدنيا الكثير، لأن حياته على الأرض قصيرة وعابرة فليتمتع
إذن بها قدر ما يستطيع وقبل الرحيل العاجل.

الفصل الثالث

الشعر الإيامي

هناك أسطورة تقول أن الإله ديمتر - بعد أن خطف إله العالم السفلي هاديس ابنتها بيرسيفوني - كانت تسير بمفردها مهمومة بمنطقة إليوسيس، ودخلت منزل شخص يدعى كيلبوس. وهناك استطاعت الفتاة «إيامي» (Iambe) أن تجعل الإبتسامة تملو شفقي الربة الحزينة ولأول مرة، إذ روت لها بعض الفكاهات المرحية. ويقال إن القدم الإيامي Iambos (U-) أخذ اسمه من إسم هذه الفتاة. ولو أن بعض الدارسين يرون أن إسم هذا القدم مشتق من فعل iapto بمعنى «أهاجم» لأنه وزن كان يستخدم أساساً في الهجاء. هذا مع أن سولون قد إستخذه في الكتابات السياسية الجادة. كما أنه أصبح أداة الحوار بالمرح الإغريق، لأن هذا الوزن بإيقاعه السريع يقترب كثيراً من الحديث العادي في الحياة اليومية.

وهناك من العلماء من يرون أن كلمة «إيامبوس» (Iambos) غير معروفة الأصل، وهناك من يرجحون أنها كلمة أجنبية ذات أصول آسيوية. وردت لأول مرة عند أرخيلوخوس (شذرة ٢٠)، وإن كان ذلك لا يعنى أنه أول من استخدمها، حيث أن أرسطو يقول إن هذه الكلمة وردت في قصيدة «مارجيتيس» (Margites) المنسوبة خطأ إلى هوميروس.^(١٧) ولقد إقتطف أرخيلوخوس (شذرة ١٠٣) بيتاً من هذه القصيدة. ومن الملاحظ أن القدم الإيامي سريع للغاية، وقد يكون تردده لمدة طويلة مملاً. ولذلك أدخل عليه الشعراء الكثير من التنويعات كأن يستبدل المقطع الطويل بمقطعين قصيرين أو أن يكون الجزء الأول من البيت سبوندى (- -). وبذلك صار الوزن الإيامي أكثر قرباً من الحديث العادي، أى من الكلام الذى لا ينشد ولا يغنى بل يناسب المؤلفات التى تروى في حديث يبدو وكأنه عادي

مثل القصص والخطابات والهجائيات وما إلى ذلك. والبيت الإيامي يمكن وزنه كما يلي:

U - U - / U - U - / U - U -

فهو مكون من ثلاث وحدات (metra) وكل وحدة تتكون من قدمين فهو إذن عبارة عن ستة أقدام. ويمكن إستبدال مقطع طويل بالمقطع القصير في بداية أى وحدة.

وأشهر من نظم أشعاره بالوزن الإيامي بين الشعراء القدامى هو بلا منازع أرخيلوخوس (ويعنى اسمه قائد الجماعة). يتحدث النقاد القدامى - أمثال شيشرون وكويتيليانوس - عنه فيضعونه على قدم المساواة مع هوميروس نفسه.^(١٨) وحكى أو حكى حول أرخيلوخوس رواية أسطورية وصلتنا في صورة نقش محفور على نصب ينه له مواطنوه من أهل جزيرة باروس إبان القرن الثالث الميلادى. واكتشفه حديثا عالم الآثار اليونانى ن. م. كوندوليون. والنصب جزء من معبد الموسيقى (الموسيون)، ويشبه تلك المعابد التى أقيمت لهوميروس في جزيرة خيوس، ولهيسيودوس على سفح جبل الهيليكون، وليمينزموس في أزميز. وفحوى هذه الرواية الأسطورية أنه ذات ليلة قرية كان الشاب أرخيلوخوس - راعى قطعان الماشية البسيط - يسوق إلى المدينة بقرة من قطعانه بهدف أن يبيعها. وفي الطريق صادفته بعض الفتيات الجميلات، فوقف يتبادل معهن أطراف الحديث الفكاهة والمتع. وإذ بالبقرة تختفى فجأة ومعها الفتيات الجميلات كذلك! بيد أنه عوضا عنها جميعا وجد قيثارة ظهرت فجأة عند قدميه. وترمز هذه الأسطورة بوضوح شديد إلى أن هؤلاء الفتيات هن ربات الفنون اللائى إستبدلن بقرة أرخيلوخوس بالقيثارة أى بالشعر الغنائى. ولكن دعنا نسير مع الأسطورة إلى نهايتها. لقد عاد أرخيلوخوس إلى منزله وحكى قصته هذه إلى أبيه الذى رأى ضرورة الذهاب إلى دلفى، لكى يستشير نبؤة أبو اللون فيما قد حدث. وبالفعل جاء رد النبؤة كما يلي «أحد أبناك ياتيليسيكيس (إسم الأب) سيصبح شاعرا خالدا معروفا في أنحاء الدنيا كلها. إنه أول من سيستقبلك بالتحية عند عودتك إلى موطنك». وعندما وطأت قدما تيليسيكيس أرض جزيرة باروس قادمًا من دلفى، كان أول من إستقبله بالتحية - كما تقول الأسطورة - هو أرخيلوخوس.

ومن المحتمل أن يكون أرخيلوخوس هو مبتدع الوزن الإيامي، لأنه يعتبر بالفعل مؤسس الأغنية الفردية (المونودية) كفن أدبي صارت فيما بعد له مكانة مرموقة، لا في الأدب الإغريق فحسب بل في الآداب الأوربية جميعا. وينبغي أن لا ننظر إلى نتاجه الشعري على أنها محاولات بدائية مشتتة، لأننا في قصائده نسمع صوت شاعر ينطق بطلاقة مذهلة وعن ثقة واضحة. ازدهر أرخيلوخوس فيما بين عامي ٧١٠ و ٦٨٠ واشتهر عبر التاريخ الأدبي بهجائياته اللاذعة أو التي لا تحتمل من شدة العنف.

يقال إنه إنحدر من أسرة نبيلة بيد أن أمه كانت من العبيد. ذلك أن تربة جزيرة باروس جذباء غير منتجة ولم يكن رخامها - شديد النقاء - قد أصبح مادة للبناء، أى لم تعرف قيمته بعد. فأرسلت جماعة من أبنائها ليقيموا مستوطنة في جزيرة ثاسوس الخصبة والمليئة بالغابات الخضراء، والتي تقع بمحاذاة الساحل الطرقي. وكان بين هؤلاء المستعمرين الموفودين من باروس رجل إنحدر من أسرة نبيلة كما يدل على ذلك إسمه تيليسيكيديس (Telesikeides) وحفيد هذا الرجل الذي يحمل نفس الاسم تزوج من امرأة من العبيد تسمى إنيبو (Enippo) التي على ما يبدو كانت محظية لديه، وأحب منها ابنا وبنتا. وأعطى لابنه إسمه أرستقراطيا، إنه أرخيلوخوس الذي يحمل معنى الزعامة كما سبق أن ألقينا. فلما تقدم الأخير للزواج من فتاة أحبها وتدعى نيوبولي بنت ليكامبيس. رفض أبوها بعد أن كان قد وعد بالقبول من قبل. وانتقم أرخيلوخوس لنفسه بنظم قصيدة هجائية قوية هاجم فيها عائلة حبيبته بأكملها. وبلغ من عنف هذه القصيدة أن الأب وبنته جميعا انتحروا هربا من العار الذي سيلحقهم للأبد.

ومن ناحية أخرى إذا كان الدرع الثقيل بالنسبة للجندى الإسبرطي كامل العدة (hoplites) يمثل ويجسد فكرة الشرف والشجاعة، عملا بالبدأ القائل «عُدْ به أو عُدْ محمولا عليه»، فإن إلقاء هذا الدرع في الميدان والهرب من الفزع هو أكبر عار يمكن أن يلحق أو يلصق بأى مواطن. علاوة على ذلك فقد نصت مادة في قوانين سولون على معاقبة الهاربين من أرض المعركة. ولكننا نرى أرخيلوخوس الذي ربما لم تنقصه الشجاعة يلقي بدرعه، إذ ولى الأدبار وأسرع هربا للخلف في إثر هزيمة منى

بها الجانب الذى كان يحارب فى صفه. وبدلاً من التكم على هذه الفضيحة أعلنها أرخيلوخوس على الملأ وجعلها مادة للسخرية فى قصائده (شذرة ٦ Diehl). ويبدو أنه يفضل أن يعيش كلباً على أن يموت أسداً، فبعد الموت لا يبقى للإنسان أى شىء من احترام. إذ لا يلبث أن ينساه الناس مهما كان شهيراً، وقد لا تبقى له إلا الإهانات (شذرة ٧). والغريب أن نهاية أرخيلوخوس كانت فى إحدى المعارك التى خاضتها باروس ضد أهل جزيرة ناكسوس. إذ قتل أرخيلوخوس فى هذه المعركة على يد رجل يدعى كالونداس. ولقد صارت باروس فيما بعد فخورة بشاعرها المحارب الباسل أرخيلوخوس. وراجت روايات أسطورية حيكت لتخليد ذكراه، وفحواها أن نبوة دلفى نفسها هى التى أدانت كالونداس قاتل خدام ربات الفنون، بل إن هذا القاتل اكتسب فيما بعد لقب «الغراب».

يقول أرخيلوخوس فى إحدى الشذرات (رقم ٥) التى وصلتنا منه معقبا على ما أصاب أهل جزيرته، الذين ابتلع بعضهم البحر وأصيب البعض الآخر بعد أن تحطمت سفينتهم، يقول «إن البكاء لن يداوى الجرحى، أما السرور وإقامة الولائم فلن يجعلهم أسوأ». وفى قصيدة له عن محبوبته نيوبولى يقول (شذرة ٣٨):

«غرق شعرها ونهداها فى العطور

إنها قد تثير شهوة رجل مسن، بلغ أرذل العمر

يا لشقاى! لم أعد بقادر على التنفس بعد أن سيطرت على الرغبة

وهاجتنى الإلهة بمعاناة قاسية حتى النخاع

لقد هدنى طول الإشتياق.....

لم تعد تحركنى الولائم ولا متع الشعر.....

يالىتنى أستطيع أن أضم نيوبولى إلى أحضان وألتصق بها وبجسدها».*

والجدير بالذكر أن بعض أشعار أرخيلوخوس قد نظمت فى الوزن الإليجى فى شكل إنجرامات. وتدرج فى معظمها حول الخمر والحرب. ويقال أيضاً أنه كتب بعض القصائد السردية أى التى تحكى بعض «الحوادث» (ainoi) وتلعب فيها الحيوانات والطيور دوراً بارزاً. وفى شذرة ١٠٤ يكتب قصة عن الثعلب والقرذ. وله قصة

* تصرفنا فى ترجمة هذا البيت لما فيه من الفاظ رأينا أنها تتنافى مع ذوق القارئ العرب.

أخرى عن الثعلب والصقر، يقول فيها الشاعر إنها كانا صديقين مقربين لبعضهما البعض ثم صارا عدوين للدودين وانتهى بهما النزاع إلى أن إبتلع الصقر صغار الثعلب. بيد أنه بمرور الزمن حدث أن وقع صغار الصقر من عشهم العالى فأكلهم الثعلب. وله قصة أخرى عن القنفذ والثعلب. ويقال أن الشاعر يرمز بهذه القصص إلى نفسه وظروف حياته فهو يتنكر وراء شخصية الثعلب في هذه القصص وعندئذ سيكون الصقر هو ليكاميس والد محبوبته الذى إفترس أحلام حبه. ولقد تكسب أرخيلوخوس بالشعر إذ روى أنه كان ينظم القصائد لمن يدفع له أجرا. ومما يروى عنه أيضاً أنه تنبأ بكسوف الشمس (قارن شذرة ٧٤) الذى وقع بالفعل في ٦ أبريل عام ٦٤٨ (وليس ١٤ مارس عام ٧١١ كما يرى البعض).

ودعنا الآن نلقى نظرة عامة على إنجاز أرخيلوخوس الشعرى في إطار ظروف عصره. يبدو لنا أنه كإنسان يجسد المحارب الهومرى البطولى الذى يعيش للحرب بيد أنه لا يتردد ولا يتحرج من الغناء. يقول أرخيلوخوس عن نفسه (شذرة ١):

«أنا خادمه، خادم السيد إله صيحة الحرب
وأنتن فنون ربات الفنون التى أحبها إلى أقصى حد»

وإذا دققنا النظر في تفاصيل ملامح أرخيلوخوس عن قرب سنكتشف أنه خالف المثل الهومرى البطولى، أو عدل فيه ليتناسب مع ظروفه الخاصة والأحوال المستجدة، وفي النهاية خرج بأسلوب جديد للحياة. فأرخيلوخوس ليس مثل هيسودوس الذى يتشبث بموطنه الأصيل المغمور أسكرا القاسية بجوها الشتوى والصيفى. إنه أى أرخيلوخوس أول شاعر نسمع أنه إشتراك في تأسيس مستوطنة جديدة في جزيرة بعيدة نسبيا عن موطنه الأصيل. إنه إذن مغامر غير مستقر، ولو أنه قد يكون مهاجرا مرغما على الترحال. ففي حدود ما نفهم من إحدى قصائده (شذرة ٥٣) لم يسعد بهجران باروس ذات أشجار التين حلو المذاق، والتى تتمتع بحياة بحرية مستقرة. أى أنه قد يكون هو ورفاقه من ضحايا فقر البيئة الإغريقية. وكان أرخيلوخوس مفعما بشعور عدائى تجاه البرابرة أو من يسميهم «الطراقين الكلاب» (شذرة ٥١ بيت ٤٨). ويعتوره إحساس بالضيق والحقد على القواد والرؤساء، الذين يجمعون الثروات على حسابه وحساب رفاقه من الطبقات الدنيا. إنه إذن

شاعر يفقد جو الصداقة المتوافر في عالم هوميروس وعينه دائما على النقود. يبدو أنه كان محاربا محترفا، أى مرتزقا يمارس مهنة الحرب، ولا يرى فيها وسيلة لتحقيق المجد. كتب أشعاره إنطلاقا من تجاربه، فعبّر عن نفسه بصراحة شديدة، دون أن يخفى شيئا أو يكتم إحساسا إعتمل في صدره. يستخدم لغة ملحمية أحيانا ولاسيا عندما ينظم في الوزن الإليجي. أما لغة أشعاره الإيامية فتقترب من اللغة الدارجة وربما تعود شعبيته إلى بساطة لغته. يقول بنداروس عنه (البهيسة الثانية أبيات ٥٤ - ٥٦) :

«إني أرى في الماضي

أرخيلوخوس الفقير، سليل اللسان

يسمن هزاله بالكراهية، والكلمات الممتلئة»

وأهم ما يميز أرخيلوخوس أنه يتلقى الهزائم والمصائب دون شكوى أو أنين إعتقادا منه أن الآلهة تمنح الصبر والسلوان دواء ناجعا لكل الكوارث. وهو يعتبر أن نشوة النصر المبالغ فيها لا تقل ضررا عن العويل في الشدائد والأحزان. إنهما برأيه جانبان متعادلان للحياة. وهذه بالطبع ليست رؤية بطولية هومرية للحياة، بل وجهة نظر واقعية جديدة. وإذا كان الشعراء الإغريق منذ هوميروس قد رأوا الحرب فرصة لتحقيق المجد رغم ما تجرّه من أهوال مؤسفة وأحزان مفضنية، فإن أرخيلوخوس رجل متوازن نظر إليها نظرة الجندي المحترف. يقول الثعلب في قصة «الثعلب والبقر» عند أرخيلوخوس (شذرة ٩٤) :

«زيوس! أي زيوس الأب! أنت تحكم السماء

وتراقب ما يفعل البشر من علياء

يفعلون الحق وغير الحق

وفي عالم الحيوان أيضا وقوتك

تحس بما يحدث، بالفعل الصحيح وبالكبرياء»

ودائما ما يختلط إسم سيمونيديس (Semonides) من ساموس أو أمورجوس مع الشاعر الآخر الأشهر سيمونيديس (Simonides) من كيوس والذي ستناوله في الوقت المناسب. وسبب الخلط أن الحرف e بالمقطع الأول في إسم هذا الشاعر - وفي

اللغة الإغريقية بصفة عامة - صار ينطق بصورة تقريه جدا من الحرف i في عصور لاحقة، بل إن هذين الحرفين يكادان أن يكونا متماثلين في النطق باللغة اليونانية الحديثة. وكان سيمونيديس أحد الذين ذهبوا من ساموس لتأسيس مستوطنة أمورجوس، ومن ثم يسفى أحيانا سيمونيديس من أمورجوس. وهو ابن كريتياس^(١٩) الذي تنسب إليه بعض الإليجيات ويعاصر أرخيلوخوس أو عاش بعده بفترة قصيرة. بقيت لنا منه بعض الشذرات أطولها (شذرة Diehl v) تردد بعض الحكايات التي تلعب فيها الحيوانات والطيور دورا. وفيها يقول إن عقول النساء على اختلافها يمكن أن نجد لها ما يقابلها في الحيوانات. فالمرأة بعقلها إما تشبه الخنزيرة أو أنثى الثعلب أو الكلبة أو أنثى الحمار أو الفرس، وبعض عقول النساء ترابى المزاج أو بحرى الطبع. أما أفضل العقول النسائية فهو الذى يشبه النحل. وتنساب هذه القصيدة في إيقاع أقرب ما يكون للحديث الدارج، البعيد عن اللغة الملحمية الوقورة وحتى عن لهجة هيسودوس السامية. تقول بعض أبيات هذه القصيدة (بيت ٢٧ - ٤٠):

« في يوم تجدها مفعمة بالضحك، متألفة
وقد يراها غريب بالمنزل فيمتدحها قائلا:
لا وجود لسيدة أروع
ولا أحلى على سطح الأرض منها.
وفي يوم آخر قد يكون من العسير الإقتراب منها
أو حتى إلقاء نظرة عليها... فهي مجنونة
مسعورة كالكلبة التي تخاف على جرائها
إنها نائرة لا يمكن لأحد قط أن يهدئ من روعها
صخرة تتحطم عليها جهود الأعداء والأصدقاء على حد سواء
وهي أحيانا كالبحر الراقد في هدوء لطيف
معظم أيام الصيف، حيث يتمتع به البحارة
بلا حدود. ولكنها سرعان ما تنقلب إلى الجنون
فتكتسح كل شيء أمامها بموجاتها العارمة
المرعدة، المتلاطمة »

وهذا الخيط التهكمى المتزايد فى الشعر الإغريق هو الذى سيتابعه هيبوناكس وسيصل إلى مستوى البذاءة فيما بعد. فمثل هذه السخرية فى الأبيات السالفة لا يمكن أن نتصورها فى عالم هوميروس البطولى حتى وهو يضحك أو يتفكه، ولا فى عالم هيسودوس وهو يقدح الظالمين ويتهجم على أخيه بيرسيس.

وهناك شذرة أخرى لسيمونيديس من ساموس تتحدث عن عبثية الآمال الإنسانية. ويقال إنه جمع تاريخ ساموس فى كتابين بالوزن الإليجى.

وعاش هيبوناكس الإفيسى (نسبة إلى إفيشوس) بعد أرخيلوخوس بقرن من الزمان، إذ ازدهر فيما بين ٥٤٠ و ٥٣٧ وعاصر إستيلاء قورش على سارديس. ويعتبر هيبوناكس صورة مبالغ فيها لأرخيلوخوس نفسه. ويبدو من إسمه الذى يحمل معنى القروسية أنه مثله إنحدر من أسرة نبيلة. كان قد نفى على يد أحد الطغاة إلى كلازوميناى بالقرب من أزمير، وقد تكون حدة لسانه هى سبب نفيه. إختراع الوزن الإيامي الجديد المسمى «سكازون» (skazon) أى «الأعرج» أو «خوليامبوس» (choliambos) أى المترنج. لأنه جعل البيت الإيامي ثلاثى الوحدات ينتهى بقدم تروخى أو سبوندى وهى نهاية مترددة وغريبة (قارن أعلاه).

تدور بعض الشذرات التى وصلتنا منه (شذرة ١٥ - ٢٢) حول قصة حبه لفتاة تدعى أريتي Arete (وهى كلمة لا تعنى «الفضيلة» Arete). وتدور بعض الشذرات الأخرى حول قصة نزاعه مع الفنانين بسوبالوس (Bupalos) وأثينيس (Athenis) اللذين صنعا تمثالا كاريكاتيرياً له بهدف التهكم منه والتندر بقبحه. فما كان من هيبوناكس إلا أن رد عليهما بقصيدة هجائية بلغت من العنف والحدة أن الفنانين اضطرا للإنتحار هرباً من العار^(٢٠). ومن المرجح أن هذه قصة مختلفة ولا أساس لها من الصحة، لأنه من الواضح أنها تحاكي قصة أرخيلوخوس مع ليكاميس، كما أن التماثيل الكاريكاتيرية لم تكن معروفة إبان القرن السادس. هذا ويعتبر هيبوناكس شاعر الطبقات الدنيا وقاع المدينة، إذ استخدم لغة دارجة، ربما تحوى أصولاً آسيوية ليدية كانت أم فريجية. وكان لهيبوناكس تأثير ملموس على الكوميديا وعلى الشعر السكندرى، ويقال إنه أول من إخترع فن المعارضة الأدبية.

الفصل الرابع

الأغاني الفردية

تعنى الكلمة «lyrikos» كما سبق القول أن الأغنية تؤدي بمصاحبة العزف على القيثارة (lyra). بيد أن بعض الأغاني لاتصاحبها موسيقى، وبعضها الآخر يغنى على أنغام الفلوت (aulos)، لكن القيثارة (lyra) هي الأشيع على أية حال. ويمكن القول بصفة عامة أن القصيدة الليريكية (الغنائية) هي التي تنظم بهدف الغناء. وتعود أصولها إلى جذور ضاربة في القدم. فالقيثارة كانت معروفة إبان العصر الموكيى. بل ولا يمكن تصور أن الإغريق في عصورهم الباكرا كانوا لا يمارسون فن الغناء. فالأغنية جزء من الفولكلور الإغريق كما هو الحال لدى كافة الشعوب القديمة. ولقد عرف هوميروس أناشيد قديمة تمجد الآلهة، وكذا مرأى تكريم الموتى. وعرف هوميروس أيضا أغاني الزواج التي قد تؤديها مجموعة على أن يقوم بالدور الرئيسى قائد هذه المجموعة، فهو الذى يغنى الجزء الأكبر من القصيدة، وتسند المجموعة وترد عليه الحين بعد الآخر.

وهكذا كانت الأغاني الإغريقية منذ البداية، إما أغاني فردية وإما أغاني جماعية. وكل من هذين النوعين يختلف عن الآخر في الشكل والمضمون، فكل منها تطور بطريقته الخاصة. بيد أن هناك فيما بينها علاقة تأثير وتأثر بطبيعة الحال، ولو أن ذلك لاينفى أن لكل منها طبيعته المميزة وسماته الخاصة. ولعل أهم الفروق بين النوعين أن الأغنية الفردية (المونودية) يتغنى فيها الشاعر بذاته وبمشاعره، في حين أن الأغنية الجماعية (الكورالية) يعبر الشاعر فيها عن مشاعر المجموعة، أى الطبقة التي ينتمى إليها أو حتى المجتمع ككل. إنه في هذه الحالة يقوم بواجبه إزاء الجموع، وهو واجب يخرج على أية حال عن نطاق الذات الضيق.

ولم تصلنا «النوتة» التي نستطيع منها التعرف على الموسيقى الإغريقية المصاحبة

للغناء. المهم هو أننا عندما نقرأ هذه الأغاني يجب أن نتذكر أننا نتعامل مع جزء فقط من كل أكثر تعقيداً، ويشمل الموسيقى والرقص أو أى تعبير حركى. وقد يشير أسفنا أننا لا نمتلك هذه الموسيقى الإغريقية القديمة المصاحبة للأغاني التى بين أيدينا. بيد أنه مما يخفف من حدة أسفنا أنها موسيقى كانت بالقطع ستكون غريبة على آذاننا. حيث أن السلم الموسيقى ذا السبع درجات غريب علينا، كما أن عدم تساوى نغماته وأنصاف نغماته قد يثير فينا الحيرة. المهم أن ما بقى لنا هو الكلمات المتمثلة فى القصائد الغنائية الفردية والجماعية، وبقراءتها سنجد أن لها سحرها الخاص حتى بدون الموسيقى المصاحبة لها. ففيها بمفردها نغم أخذ وتأثيرها لا يقاوم ولا سيما أن عروضها يقوم على التوزيع الكمى - لا الكيفى - والذي ما أن نستوعبه حتى نكتشف أن هذه الكلمات تراقص فعلا وهى تنساب إلى داخل آذاننا وقلوبنا.

ويتداخل التاريخ الموسيقى مع تاريخ الشعر الغنائى بصفة عامة، وعندما نتحدث عن تيراندروس من ليسبوس بصفة خاصة. ولقد توازت النماذج الرئيسية فى التأليف الموسيقى الإغريق مع النماذج الرئيسية فى الشعر الغنائى إلى حد كبير. بيد أن مصادرنا القديمة - وهى قليلة بطبعها - تذكر أهم المؤلفين الموسيقيين على أنهم شعراء. أيضا ومنهم أرخيلوخوس وسافو وبنداروس بل وسوفوكليس شاعر التراجيديات الأشهر. وما يؤسف له أنه لا تتوافر لدينا المعلومات الكافية عن الجانب الموسيقى فى عبقرية كل من هؤلاء الشعراء الموسيقيين. لكن هناك فئة أخرى عرف أفرادها كموسيقيين أكثر من كونهم شعراء. وفى الواقع يبدأ التاريخ الإغريق الموسيقى إبان القرن السابع بئثنين من الشعراء هما أرخيلوخوس وتيراندروس. والأهم مبن ذلك أن خلفية عصرهما الموسيقية تتألف من الأغاني الفولكلورية كأغاني العمل والمناسبات الشخصية أو الاحتفالات العامة، وبعض هذه الأغاني فردى وبعضها الآخر جماعى. وتتصدر الأغاني الدينية المصاحبة للطقوس فى المعبد هذا التراث الفولكلورى. وفى خلفية هذا العصر أيضا يدخل التراث الملحمى، حيث نجد المنشدين أمثال فيمىوس وديمودوكوس - سالفى الذكر - بل والأبطال أنفسهم مثل أخيلليوس وكاليسو يغنون الأغاني ويعزفون على الآلات الموسيقية.

ولا بد من أن ندخل فى هذه الخلفية بعض العناصر الأجنبية ولا سيما

الشرقية. لقد أثبتت الأبحاث الحديثة في الموسيقى الفرعونية المصرية والبابلية والفلسطينية وجود عناصر تشابه كثيرة مع الموسيقى الإغريقية. ويعترف التراث الإغريق الموسيقى نفسه بدينه للشرق، وهذا ما نكتشفه من أسماء بعض الأساليب الموسيقية أو من شخصية أسطورية مثل أولمبوس الميسى، فهو في الأصل إسم جبل عال يقع في أقصى الشرق من سلسلة الجبال التي تمتد عبر الجزء الشمال الغربى من آسيا الصغرى. أما شخصية الموسيقى المعروف بنفس الإسم فهي فريجية. إنه عازف على الفلوت تعلم هذا الفن على يد مارسيا، ثم أخذ أيضا فن العزف على المزمار (syrinx) عن الإله بان. والشئ اللافت للنظر أن إسم هذا الموسيقى يجمع بين عنصر إغريق (أولمبوس) وآخر شرقى (الميسى نسبة إلى ميسيا بآسيا الصغرى). وبالطبع فإن لهذا المزج مغزاه الذى لا يخفى على أحد. أما آلة الموسيقى المرتبطة به أى الفلوت aulos فلم تظهر في بلاد الإغريق وكما يبدو من الاكتشافات الأثرية إلا إبان القرن السابع وإن كان من غير المعقول أن الإغريق لم يعرفوها قبل ذلك التاريخ. ومن الجدير بالذكر أن التناقض بين القيثارة الإغريقية والفلوت (aulos) الآسيوية مسألة شائكة ينبغي التعامل معها بحذر شديد، لأن القيثارة الإغريقية لها علاقة وثيقة أيضا بالشرق وموسيقاه. ومن المؤكد أن أساليب موسيقية جديدة وتقنيات مستحدثة قد وفدت من الشرق أيضا إلى بلاد الإغريق إبان أوائل القرن السابع، ولكننا على أية حال لا نملك ما يمكننا من التمييز بين القديم والجديد آنذاك.

ولقد ولد ترياندروس في أنتيسا (Antissa) بليسبوس بيد أن نشاطه الموسيقى يرتبط بمدينة إسبرطة. وتعود شهرته إلى أنه استطاع أن يطبع إسمه وشخصيته على الأغاني التقليدية المسماة «أغانى القيثارة» (nomoi kitharodikoi) حتى أنها صارت تعرف على أنها من تأليفه وغنائه. وهى أغنيات فردية تصاحبها القيثارة بأنغامها وأصبحت مجالا للمسابقات فيما بعد. قيل أن نصوصها جاءت من الملاحم مع مقدمة إستهلالية من وضع المؤلف الموسيقى الذى يقوم بالغناء، وقيل أن اللحن كان صارما يتجنب الترنيم والتفخيم. وفي نفس هذه الفترة ظهر كلوناس (Klonas) من تيجيا (؟) والذى لا نعرف عنه شيئا مؤكدا. ولكن قيل أنه قام بشئ مماثل بالنسبة للأغانى التقليدية الأخرى المعروفة باسم «أغانى الناي» أو «الفلوت» (nomoi aulodikoi).

بيد أنه توجد أسماء أخرى أكثر شهرة وألصق بالفلوت (aulos) مثل بولينيستوس (Polymnestos) من كولوفون وساكادس (Sakadas) من أرجوس. فالأول إعتزف بنداروس نفسه بشهرته (شذرة ١٧٨)، ويتحدث عنه بلوتارخوس كمجدد مبدع، ولكنه مع ذلك لم يتخل عن الأسلوب الصارم. أما سكاداس فهو أشهر عازفي القرن السادس، كان إذن مغنيا مشهورا ومؤلفا موسيقيا مرموقا لأغاني الفلوت. وكان أيضا عازفا ومؤلفا للمقطوعات الموسيقية (بدون كلمات) المعروفة باسم «auletikos nomos Pythikos». فهي إذن مقطوعات موسيقية على الفلوت تتصل بموضوع إنتصار أبوللون على الأفعى ييثون (Python). وفي هذا التأليف والعزف الموسيقيين بلغ سكاداس حد الروعة والإتقان حتى أنه فاز إلى عام ٥٨٦ بالجائزة الأولى في ثلاث دورات للألعاب البيثية المتتالية. لقد كان العزف المنفرد على آلة الفلوت (psile aulesis) يجتلى مكانا مرموقا في المهرجانات الإغريقية مثله في ذلك مثل العزف المنفرد على القيثارة (psile kitharisis).

وحققت الموسيقى الإغريقية أكبر إنتصاراتها في مجال الأغنية الجماعية حيث التركية أكثر تعقيدا. إذ تجمع الأغنية الجماعية بين الشعر واللحن المصاحب والتعبير الحركي المواسب. ووصل هذا النوع ذروة النضوج على يد بنداروس وسيمونيديس من كيوس وشعراء التراجيديا الأوائل. ولقد إستلزمت الأغنية الجماعية إحداث تطورات كثيرة على الآلات الموسيقية وأساليب العزف عليها. وكان صاحب النصيب الأكبر في التطوير هو الفلوت (aulos)، بيد أنه قد أضيف أوتار جديدة للقيثارة أيضا. وأدت هذه التطورات جميعا بالإضافة إلى عوامل أخرى كثيرة إلى ظهور أناشيد الديثورامبوس - أصل الدراما - وهذا ما سنعود إليه في حينه.

ويعزى إلى تريناندروس إختراع القيثارة ذات السبعة أوتار بدلا من القيثارة الأقدم ذات الأربعة أوتار. وتعزى إليه كذلك كتابة مقدمات إستهلالية لأناشيد قديمة ربما قريبة من الأناشيد الهومرية. وبالإضافة إلى الأغاني التقليدية للقيثارة والفلوت التي سلف أن ذكرناها يعزى إليه تأليف أغنية شراب (شذرة ١) ولو أن هذا أمر مشكوك فيه. ومن المحتمل أن علماء الإسكندرية وفقهاءها لم يعرفوا عنه شيئا. ويقول باورا أن تطور الأغنية الإغريقية إلى عمل من أعمال الفن الأدبي كانت نتيجة ثورة في الفن الموسيقي ذاته إبان القرن السابع، وهي الثورة التي أحدثها تريناندروس

الذى إزدهر (برأيه) عام ٦٧٦. فهو الذى أقام سلمًا منتظمًا للقيثارة سباعية. الأوتار، وهو الذى جعل التأليف الموسيقى السليم أمرًا ممكنًا إذ وضع له القواعد^(٢١). ولقد أخذ أهل القرن السابع بتجديداته وطبقوها على أغانيهم، فلزدهر الفن الموسيقى والشعر الغنائى. ومع أنه لم يتبق لنا من أعماله سوى بضع شذرات ضئيلة، فإليه يعزى تطوير الشعر الغنائى الذى تهيأ ليحل محل الشعر الملحمى المتدهور ويسد الفراغ الناجم عن ذلك.

كانت سافو (أوسافو) ليسبية المولد هى أيضًا، وعاصرت سولون على وجه التقريب إذ إزدهرت حوالى عام ٦٠٠. إنها الشاعرة الوحيدة التى يمكن إعتبارها من مصاف الشعراء الإغريق لأن كورينا - وهى شاعرة أخرى - ربما تنتمى إلى العصر الهيلينستى، كما أنها لم تحظ بما حظت به سافو من شهرة. ولدت سافو فى مدينة موتيلينى أو - فى رأى آخر - بقرية إريسوس، وكلاهما فى جزيرة ليسبوس. إبحرت من أسرة ميسورة تنتمى لطبقة مالكي الأرض أو الأرستقراطية. ويقال إنها أمضت فترة الصبا فى جزيرة صقلية، التى ذهبت إليها منفية بعيدًا عن الوطن الذى سادته إضطرابات سياسية، ومن المحتمل أنها ماتت هناك. ولو أنه يحكى عن سافو أيضًا أنها أحبت رجلًا يدعى فاؤون ولكنه لم ييادها نفس الشعور وصددها، مما دفعها إلى أن تلقى بنفسها فى البحر من فوق صخرة ليوكاس بإقليم إبيروس شمال غرب بلاد الإغريق. وهناك رواية أخرى تقول إن حببها هذا هجرها إلى صقلية فإنتحرت أو ذهبت إلى صقلية حيث وافاها الأجل. ويقول بعض المفسرين إن فاؤون هو قوة إلهية («دايمون» Daimon) من أتباع أفروديتى. ويقال إنها تزوجت من رجل يدعى كيركيلاس (Kerkylas) من أندروس وأنجبت منه بنتًا حملت إسم كليس (Kleis) وهو إسم أم سافو أيضًا.

وصلتنا شذرات من قصائدها كما وصلتنا قصيدة كاملة تحت عنوان «دعاء إلى أفروديتى»، وجمعت هذه الشذرات فى تسعة كتب. ولأنها تنتمى للجنس الناعم أصبحت سافو شخصية فريدة فى التاريخ الأدبى عند الإغريق. إذ يتحدث عنها سترابون وكأنها «أعجوبة»، فى إجرامه لأفلاطون توصف بأنها «ربة الفن» العاشرة! أى أنه أضافها لربات الفنون التسع «الموساى» الملهمات لكل شعراء الإغريق.

صفوة القول أن النقاد إعتبروها وبصفة عامة شاعرة من الطراز الأول ووضعوها إلى جوار هوميروس.

كان لهذه الشاعرة علاقات ودية مع ألكايوس، وذلك واضح من أشعارها التي وصلت إلينا. كما أنها جمعت حولها بعض بنات جنسها، أى بعض الفتيات الصغيرات - فى شكل منتدى أو جماعة أدبية (Thiasos) بهدف تعليمهن الموسيقى والشعر وعبادة ربة الجمال والحب والتناسل أفروديتى. ولقد أطلقت الشاعرة على متنها هذا إسم «دار خلعة الموسى». وفنون الموسى - ربات الفنون - لا تقتصر على الموسيقى والرقص بل تشمل كل ألوان الثقافة بما فى ذلك العلوم وكافة الفنون الأدبية. ومن ثم فإن تكريس سافو نفسها ونشاطها للموسى وأفروديتى وكذا ربات النعم أو الخير (Charites) يعنى أن برنامج الدراسة عندها تضمن بنودًا جادة للغاية. ولم يكن تعليم بنات سافو فنون الرقص والموسيقى والشعر يهدف إلى تخريج المحترفات فى هذه الفنون، وإنما كان يرمى بالأساس إلى تكوين الشخصية النسائية المتكاملة والصالحة للزواج. ومدرسة ناجحة وشاعرة موهوبة إقتنعت سافو بأن أفضل وسائل التعليم هو الحب فسبقت سقراط بذلك. ولكن إذا كان الأخير قد أصر على الجانب الروحى للحب، فإن سافو فيما يبدو قد تعدت إلى ما وراء ذلك. فهذا أمر ليس بمقدورنا أن ننكره بيقين، لأن القدامى الذين نقلوه لنا كانوا ولا شك قد قرأوا كل أشعارها، وكانوا بالقطع على علم بها وبشخصيتها أكثر منّا. إنهم لم يتركوا مجالاً للشك بأن سافو كانت - على حد قول شاعر فرنسا الحديث بودلير - «الشاعرة العاشقة لتلميذاتها».

كان الحب بلا منازع هو أهم أغراض الشعر الذى نظمته سافو. وهى أحياناً تعبر عنه ببساطة وتلقائية، وأحياناً أخرى بركة ونعومة، ولكنها فى كل حين تعانى من عاطفة نارية. ولا يلعب الرجال دوراً بارزاً فى حياتها وأشعارها، أو على الأقل لا يقارن دورهم بدور النساء اللاتى يظهرن فى أشعارها على نحو مستمر، وصورتهن دائماً مشرقة تبعث على البهجة. وهذا ما يعكس إحساس الشاعرة لمحوهن من حب عاطفى. ووصلتنا شذرات عديدة تتحدث عن هؤلاء النسوة بالإسم ومنهن نذكر أثيس (Atthis) التى تحظى بمكانة خاصة فى قلب سافو (شذرة ٤٠ و ٤١)، وجيرينو

(Gyrinno) وأناكتوريا (Anaktoria) وجونجيبلا (Gongyla) وأريغينوتا (Arignota). وفي إحدى الشذرات تقول سافو إنها تحسد زوج حبيبها فهو كالإله لأنه حظى بها دونها. فهي نفسها أى سافو عندما تراها يكاد يغمى عليها من شدة الإعجاب وقوة الإيجذاب. ومن نافلة القول أن هذه العاطفة التي أحست بها سافو تجاه النساء أمر غير عادى ويخالف المألوف، مع أنه ليست لدينا أية أدلة على أنها عاطفة وصلت بالشاعرة إلى حد المرض والشذوذ. وقد لا يتعدى الأمر مجرد حب رومانسى يمكن أن يتبادل الإحساس به أبناء أو بنات الجنس الواحد.

نظمت سافو أيضاً أغاني الزواج (Epithalamia) كما أنها أعطت إسمها للمقطوعة الشعرية (stanza) المعروفة بإسم «السافية» (Sapphic) والتي نظم كثير من الشعراء قصائدهم على شاكلتها - أى فى مقطوعات سافية - ومن بين هؤلاء الشعراء هوراتيوس نفسه وكذا كاتوللوس الذى قلدها (قصائد ٦١ و٦٢)، وكلاهما من أكبر الشعراء الغنائيين فى روما. وفى إحدى الشذرات التي وصلتنا منها تتحدث سافو عن أخيها وإسمه خاراكسوس، الذى كان قد ذهب إلى مصر وهناك وقع فى حب غانية اشتراها. تعطيها سافو إسم دوريجا (Doricha، شذرة ٢٦) بينما يسميها هيرودوتوس رودوبيس، وهى امرأة مشهورة إزدهرت فى عصر أمازيس (٥٦٩ - ٥٢٦). ويحكى لنا أوفيدوس أن خاراكسوس تحول ليكون فيما بعد قرصاناً بعد أن فقد ثروته فى مصر. ولدينا شذرة أخرى من سافو (٢٥) تتضرع فيها إلى بنات نيربوس أى عرائس البحر أن يعيدن إليها أخاها سالماً، وأن يزرعن فى عقله رأياً أفضل عمن يحبونه ويتظرونه. ومن الجدير بالذكر أن إحدى قصائد سافو (شذرة ٥٥) تدور حول زواج هيكتور من أندروماخى.

وكانت سافو - مثل الكايوس - تتغنى بأشعارها لنفسها ولدائرة ضيقة من صديقاتها وتلميذاتها، وليس بالضرورة فى أية مناسبة عامة أو خاصة. ولذلك نراها تنظم أشعارها باللهجة الليسية المحلية، وإن داخلتها بعض مفردات الموروث اللحمى. ومن المحتمل أن الأوزان التي إستخدمتها - هى والكايوس - جاءت من الأغاني الشعبية التقليدية، ولا تزال الوحدة العروضية فيها هى «المقطوعة» (strophe)، التي نادراً ما زادت على أربعة أبيات، بل هى فى الأغلب من بيتين

لا أكثر. وهى بالطبع تختلف فى الشكل والمضمون عن الأغنية الجماعية.

وتختلف سافو عن ألكايوس فى أنها لم تذكر كثيرا الأحداث السياسية التى عاصرتها وعانت هى نفسها منها. ذلك أنها ركزت شعرها وكرست موهبتها لعواطفها الخاصة. وفى أطول شذرة وصلتنا من قصائدها تخاطب سافو أفروديتي، ثم تحكى لنا كيف أن هذه الربة قد ظهرت لها بعد أن نزلت من السماء فى عربة وسألتها عن متاعبها، ثم طمأنتها وبشرتها بأن كل شيء سيكون على خير ما يرام مستقبلا، وقالت لها (شذرة ١ بيت ٢١ - ٢٤):

«إذا كانت (أى حبيبته) تهرب منك الآن ستجربى خلفك فيما بعد
وإن كانت ترفض هداياك ستمنحك هى الهدايا عما قريب
وإن كانت لا تحبك سوف تخضع لسلطان الحب شاءت أو لم تشاء»

وللعاطفة فى قصائد سافو ألوان متعددة. ولكنها فى كل حال تعمق الإحساس بها ولا تكتفى بمجرد الوقوف عند أى مظهر من مظاهرها. تقول لنا إنها ذات مرة لمحت فتاة تجلس إلى جوار رجل تحبه، تتحدث إليه وتضحكه فغلبتها - أى سافو - العاطفة وغشيتها. مشاعر الغيرة. وإنعكس ذلك فى بعض الأغراض الفيسيولوجية التى اعتورتها، فهى مثلا لا تستطيع الكلام لأن لسانها يتلعثم، وإندلعت نيران وهاجة تحت جلدها، وطرق طنين مدو أذنيها، فإمتقع لونها ومالت صفرة بشرتها إلى إخضرار الأعشاب، إنها تحس وكأنها على شفا الموت، إذ ستخرج روحها وتفارقه الحياة. أليست مثل هذه الأقوال كفيلة بتوضيح كيف أن هذه الشاعرة كانت غاية فى تلقائية التعبير عن مكنونات نفسها؟ لجددها عندما يمتلكها الحب تجاه إنسان ما تريد أن تشاركه كل ألوان المتعة. وكان ذلك بالطبع يجر عليها كثيرا من المتاعب، وساعات مظلمة من الأسى والأسف ولا سيما إذا فارقتها المحبوب. وعندئذ لاتجد لنفسها ملأذا سوى الأغاني.

كم من مرة تتحدث سافو عن فتاة ترحل بعيدا عنها. ربما لأنها تزوجت أو لأى سبب آخر. المهم أن الشاعرة عندئذ تشعر بفراغ كامل وينبغى أن نصدها حين تقول عندئذ إنها تود أن تموت. ولكنها على أية حال لا تلبث أن تفيق من الصدمة رويدا رويدا ولا سيما عندما تستعيد ذكريات المتعة. على أن حب سافو

لتلميذاتها قد جعلهن يحبن بعضهن البعض. وعندما تغيب إحداهن تقول عنها باسمهن إنها كالقمر بين النجوم تفوقهن تلالوا، وهى أيضا كالقمر الذى يعكس ضوءه الساحر على سطح البحر، ويغمر الأرض فتنتعش الزهور وتبلل قسطرات الندى حدودها. أما عندما تتزوج إحداهن فتتنظم لها سافو أغنية الزواج. وذات مرة بالفعل تزوجت إحدى تلميذاتها ولكن فى سن متقدمة نسبيا. وعندئذ شبهتها سافو بالتفاحة التى إحتلت أعلى مكان بين أغصان الشجرة، فلم ينتبه إليها الشبان الذين يحنون الفمار القريبة من أيديهم. ثم تخرى حصارا بين «عروس» و«عذريتها» - (المجلة) - (شذرة ١١٤) كما يلى :

«العروس : أيتها العذرية ! إيه يا عذريتي ! أين ذهبت بعيدا عني ؟
العذرية : لن أعود إليك ثانية... لا لن أعود أبدا»

وتلتصق سافو بالطبيعة أكثر من ألكايوس، فهى تتعامل معها برقة وشاعرية وتتخلها خلفية للحب الذى كرس حياتها وشعرها له. إنها تلتذذ بذكر أنواع الزهور، وتتغنى بالنجوم التى تخفى وجهها عندما يبرز القمر وتسمى العندليب «رسول الربيع المتحدث بلسان الحب» (شذرة ١٣٦). وأكثر من ذلك تنفذ سافو إلى ما وراء الأشياء، أى إلى القوى الخفية التى تحركها. فهى عندما تخاطب ربات النعم والخيرات أو ربات الفنون تحس بأنها تخاطب كائنات تراها وتتعامل معها بالفعل. ولعل هذا ما يجعل حبها آدميا فى عاطفته سماويا فى جزله. إنها عندما تحب تلوب فى المحبوب فإذا ما غاب الحبيب فقدت سبب الوجود نفسه وأحست بأنها فارغة من الداخل. والحب عندها «حلو فى مرارة العلقم ومخلوق لا مهرب منه» (شذرة ١٣٠). وهكذا فإن شعرها ينضح بعذوبة قلما تجدها فى الشعر الإغريق كله. الحياة بالنسبة لها هى الحب ولا شئ غير ذلك. وهى واثقة من رؤيتها تلك، ولا تردد فى التعبير عنها صراحة فهى لا تخجل قط من خضوعها للمعاطف الصادقة.

ولكنها وكما سبق أن ألهنا لا تقصر عاطفتها على تلميذاتها، فهى تحب أخصاها وإبنتها كليس التى تقول عنها أنها «مثل زهرة ذهبية» (شذرة ١٣٢) وإنها - أى سافو - لا تقايسها بمملكة ليديا الواسعة بممتلكاتها وكل ثرواتها. بل إنها تقول

لابنتها كيف أنها لا تستطيع أن تشتري لها إكليلا تزين به رأسها إحتفاءً بمناسبة معينة ومن الأفضل الإستعاضة عنه بشيء آخر! وهذا يعنى أن العاطفة عندها أكثر من كل أموال ليديا أى مملكة كرويسوس (قارون؟).

وتتمتع سافو بروح الدعابة حتى فى أغنيات الزواج. وتتميز بالصدق والحيوية والدفء. نحس بأنها امرأة حقيقية أحبت بالفعل. لم تكن صحبتها للآلهة مانعا أو عائقا لها فى أن تكون بسيطة وعفوية. قلما إستخلمت المجاز لأنها تتحدث من القلب وتريد أن يصل كلامها إلى القلب مباشرة فهى تقول مثلاً «إنى أحبك يا أثيس منذ زمن بعيد». وتحدث عن أفروديتي فتقول «مبتسمة بشفتين خالدين». لا يحتاج فيها إلى صور شعرية يزيده ثراء، لأن هذا الفن الصادق ذهب إلى ما وراء الصور الشعرية، وحقق ما لم يكن ليحققه المجاز. فى قصائدها نتحرك فى عالم كل ما فيه مرئى وملموس ومحسوس على نحو بلغ من الوضوح ما لا يحتاج إلى زخرف أو شرح إضافي. بل هو عالم يزداد قوة ووضوحاً كلما تخلص من الرتوش وعاش مكتفياً بقواه الذاتية. لا نحس بوجود أية فجوة بين تجربة سافو الفعلية فى الحياة وتعبيرها الشعرى. تبدو أشعارها غاية فى البساطة وكأنها نظمت بلا أدنى جهد ولكنها فى نفس الوقت غاية فى النسق والإتقان. وتلك قمة شائعة من قم الشعر الغنائى.

تخاطب سافو امرأة جاهلة فتحترقها وتقول إن مثل هذه المرأة التى لم تحب شيئا من ورود بيريا (أى الفنون) ستهيم فى العالم الآخر مهملة منسية، غير مأسوف على موتها. أما فيما يتعلق بها هى نفسها أى سافو فسيكون الموقف جد مختلف، لأنها ستبقى خالدة أبد الدهر بفضل أغانيها التى ألهمتها إياها الآلهة. أى أن الإلهام الربانى للشعر سيخلع عليها صفة الخلود الربانية أيضا. وليس لدينا ما يفيد بأن سافو كانت تشغل منصبا رسميا كأن تكون كاهنة فى معبد أفروديتي. ولكن لا يمكن أن نتفهم هذه الشاعرة حتى الفهم ما لم نضع فى الإعتبار ورعها العميق وإيمانها الثابت بأن الآلهة راضون عنها ويؤيدونها، بل ويفرضون عليها أن تستغل مواهبها إلى أقصى ما تستطيع. إنها امرأة ليست كبقية النساء وهذا معنى تجده فى مخاطبة الكايوس (شذرة ٣٨٤) لها حيث يقول :



شكل ٩

ألكايوس وسافر على إناء أتيكي محفوظ الآن بمتحف ميونيخ بألمانيا



شكل ١٠

رجل منتشى يرقص على أنغام موسيقى تعزفها إحدى الفتيات،
إناء يورخ بهام ٥٢٠ - ٥١٠ ق. م وهو محفوظ الآن
بمتحف بازل

«أى سافوا أيتها المقدسة يا ذات الشعر البنفسجى والبسمة العذبة

إن أتلهف للحديث إليك بيد أن الحياء يمنعنى»

ولنا أن نضع لكلمة «المقدسة» ما نشاء من معان، ولقد ظلت صفة القدسية لاصقة بها حتى بعد أن هاجمها شعراء الكوميديا إبان القرن الخامس إلى حد أن أفلاطون قد وضعها بين ربات فنون الشعر نفسها كما سبق أن ألهنا^(٢٢).

وعاش الكايوس مع سافو فى نفس مدينة موتيلينى ونظم أشعاره فيما بين ٦١٠ و٥٨٠. ويقال إنه أحب هذه الشاعرة ولكنها صدته ووصلتنا اختبار هذا الحب فى شذرة باقية من أعماله (٦٤). كما أن هناك رسماً على إناء أثرى (kalathos) يؤرخ بعام ٤٨٠ ويصور لقاء بينهما. ومع ذلك فهناك من العلماء الدارسين من يرون أن قصة الحب بين الكايوس وسافو من نسج الخيال. نخطب إحدى قصائده على أية حال سافو ووصلتنا الأبيات الأولى منها، وهى التى ترجمناها وأوردناها فى نهاية الفقرة السابقة، أما رد سافو فقالت فيه (شذرة ١٦٠):

«إن كانت الرغبة فى قلبك من أجل الخير والجمال فحسب

وإذا كان لسانك عفا لم ينس بينت شقة خبيثة

فإن الحياء لن يحجب عنى بريق عينيك»

كان الكايوس محارباً وجوالاً يطوف ببلاد الإغريق هنا وهناك، ولكنه فى فترات التوقف عن القتال والترحال كان على إستعداد لأن يغنى الأغاني عن الخمر والحب. ونظم كذلك أناشيد دينية تكرماً للآلهة أبوللون البسفى وهرميس والربة أثينة وديونيسوس وهيفا يستوس، بل وللبطل أخيلليوس وأياس وكذا عرائس البحر. وبالطبع له أناشيد تكرم أفرودىق وإيروس، ولكن معظم أشعاره مستوحاة من تجارب حياته غير المستقرة والمليئة بالتقلبات والقلق فى معترك السياسة والحرب ومغامرات الحب. وقيل أنه نل إلى مصر وعاش هناك بعض الوقت. وهو مثل أرخيلوخوس فقد درعه فى إحدى المعارك التى خاضها موطنه ضد أثينا فى نزاع حول ملكية سيجيون بمنطقة طروادة عام ٦٠٦^(٢٣). وسرى الكايوس أن الخمر دواء لكل داء، وعلاج شافٍ لكل الشرور بما فى ذلك سوء الحظ والشخبوخة (شذرة ٨٦٥). بل

إنه يرى أن الخمر هدية ثمينة قدمها ديونيسيوس للبشر نفعاً لهم، سواء أكان الجو عاصفاً زمهريراً أو حاراً خانقاً (شذرة ٩٠).

كان الكايوس صبيّاً لا يزال حين خلع أخواه أنثيمينيداس وكيكيس الطاغية ميلانغروس حيث تلاه ميرسيلوس الذى ساعده دينومينيس وبيتاكوس. ويسدو أن الكايوس فى مطلع الشباب كان متمرداً على هؤلاء الطغاة الثلاث مما أدى فى النهاية إلى طرده أى نفيه إلى بيرها (Pyrha). وهناك نظم قصيدة (شذرة ٤٢ وربما ١٣٠) يصف فيها اضطراب الأحوال السياسية مستخدماً لغة بحرية مجازية. ثم قامت معركة سقط فيها ميرسيلوس صريعاً (شذرة ٣٣٢) فإحتل كرسى الحكم من بعده بيتاكوس الذى فيما يبدو كان الكايوس على علاقات ودية معه. فإشتركا معاً فى المعركة ضد أثينا حول سيجيون حوالى عام ٦٠٦، وهى المعركة التى فقد فيها درعه كما قال لنا فى أشعاره (شذرة ٤٢٨)، وتم التوصل إلى عقد معاهدة سلام. ووصلت قوة بيتاكوس وسلطانه إلى الذروة. وعندئذ هاجمه الكايوس بقصيدة قال فيها إن انتخابه يعد ضرراً من الجنون (شذرة ٣٤٨). بل تنذر ببعض العيوب الخلقية والخلقية فيه مشيراً إلى قلميهِ المفلطحين وبطنه المنتفخة، وكذا أصله الوضيع وعاداته الفجة وخيائنه لرفاقه القدامى. ثم إنتقد زواجه المغررض (شذرة ٦٩) وسلوكه الخليع (شذرة ٧٠) ودهاءه (شذرة ٧٢). ونتيجة لهذا الهجوم نفى الكايوس إلى مصر وأصبح أخوه أنثيمينيداس من الجنود المرتزقة لحساب ملك بابيلون (شذرة ٤٨). ويسدو أن الكايوس قد هاجراًيضاً إلى طراقيا (شذرة ٤٥) وتفاوض مع الليديين (شذرة ٦٩). وقبل أن يعتزل بيتاكوس الحكم عام ٥٨٠ عفى عن الكايوس الذى لا بد وأنه قد عاد إلى وطنه. ولا نعرف شيئاً عن حياته ومصيره فيما بعد ذلك.

جمع أريستوفانيس البيزنطى وأريستارخوس أعمال الكايوس فيما لا يقل عن عشرة كتب. ويبدو أنها قسمت حسب الموضوعات إذ ورد ذكر الأناشيد (hymnoi) وأغانى سياسية حزبية يطلق عليها اسم (stasiotika). ويبدو من الشذرات المتبقية لنا أنه كتب أيضاً أغانى فردية. عن الأحوال السياسية وحفلات الشراب والحب بالإضافة إلى بعض القصائد التأملية. ويبدو كذلك أنه أعاد صياغة بعض أغانى الفولكلور. أما لغته فهى عملية أيولية مع بعض التأثيرات الهومرية. هذا وتنقل الشعارين أوزان عدة.

وبالنسبة للشق السياسى فى حياته وشعره فيبدو أنه أخذ جانب المحافظين، الذين أرادوا الاحتفاظ بسلطانهم التقليدى، فذهبت جهودهم سدى بفضل الطاغية بيتاكوس الذى كان قد حالفهم من قبل. لما أن إنتخبه الشعب حتى حكم عشر سنوات مستديمة فإستعاد للمدينة سيادة القانون والنظام. بيد أن الكايوس هاجمه بشدة وعنف. فالكايوس مثل ثيوجنيس يتباهى بالتمادى فى كراهية الأعداء وحسب الأصدقاء. إنه لا يعرف أنصاف الحلول أو الاعتدال وعندما يفعل شيئاً يفعله بكل قوته ويصل فيه إلى النهاية. وأغانيه هى إنعكاس لمثل هذه الأفعال. بيد أنه فى أشعاره يظهر تحكماً واضحاً فى كلماته، بل إن قصائده جد محكمة ودرامية. ومع أن الطبيعة لا تلعب سوى دور الخلفية لأحداث حياته التى يسجلها فى شعره نجد أنه يخاطب نهراً مقدونياً فيقول (شذرة ٤٥ بيت ١ - ٣) :

«أى هيروس يا أجمل الأنهار
تجرى عبر آفينوس إلى مياه البحر الداكنة الزرقاء
وتفيض بالخير عبر الأراضي الطراقية»

وهو يدعو للتمتع بالحياة قائلاً إننا لا نعيش مرتين، وينبغى أن نتعلم الدرس من نيسيفوس الذى بالفعل هرب ذات مرة من العالم السفلى، وقد كان أحكم الناس ولكنه لم يستطع الهرب مرة ثانية. والكايوس مثل ثيوجنيس يرى أن الفقر يقسم ظهر الإنسان وينغص عليه عيشته لأنه يفقد المرء الإحترام بين الناس. ويعقد مقارنة بين هيلنى صارخة الجمال وجالبة الخراب على الطرواديين وبين ثيتيس التى تزوجت بيليوس وولدت أخيلليوس.

وتقع تيوس على الساحل الأيونى شمال إفيسوس، فهى إذن قرية نسبياً من ليسبوس. هناك فى هذه المدينة ولد أناكريون عام ٤٧٠، إذ عرف أنه بلغ سن النضج فى النصف الثانى من القرن السادس. ترك تيوس عام ٥٤٥ عندما كان يتهدها الخطر الفارسى، وذهب مع بعض مواطنيه لتأسيس مستوطنة جديدة فى طراقيا هى أبديرا. وعاش أناكريون فى جزيرة ساموس المواجهة لايونيا، بعد أن إستدعاه طاغيتها بوليكراتيس لكى يعلم ابنه الموسيقى. ويبدو أن أناكريون كان يميل إلى حب الملذات وحياة المتعة دون أن يصل فى ذلك إلى حد الانحلال أو الغلظة،

بل يدخل هذا الأسلوب في إطار ما نسميه الحياة الأيونية (Bios Ionikos) في أكمل صورها. وهي حياة كان المحافظون على التقاليد القديمة والمدافعون عن الأخلاق القوية ينظرون إليها شذراً. أما الأدباء والفنانون فكانوا معجبين بها غارقين فيها إلى أذنانهم.

نظم أناكريون شعراً يناسب جمهوره الأيون في لغة سلسلة وأوزان سهلة، وحمل قصائده فكراً صريحاً ومعان واضحة. تشمل أشعاره موضوعات الحب والخمر ومناجاة الآلهة والثناء على بعض الرجال وهجاء بعضهم الآخر ورثاء بعض الأصدقاء ممن سقطوا في ميدان الوغى. وتشبه بعض قصائده أناكريون «أغان الولاثم» (skolia) وهي أغاني كانت تؤدي بعد تناول وجبة الغذاء لتسلية الضيوف، وكانت أحياناً أغاني فردية وأحياناً جماعية. ونسبت إلى كل من أناكريون والكايوس بعض هذه الأغاني. وهناك شاعر من نفس بلدة أناكريون .. عاش قبله أو عاصره - يدعى بيثيرموس (Pythermos) نظم أغاني شراب، ويق لنا منه بيت واحد معناه «كل الأشياء الأخرى فيما عدا الذهب لا تساوى شيئاً» (Ouden en ara talia plen ho chryson). ووصلتنا أغنية من «أغان الولاثم» عثر عليها في أثينا وتقول:

«بالنسبة للإنسان تال الصحة أولاً فهي أفضل الممتلكات
وبعدها ثانياً أن يولد جميل القسما
وثالثاً الثروة التي يكسبها بشرف
ورابعاً أيام الشباب يقضيها في متعة مع الصحاب».^(٢١)

وتعزى بعض هذه الأغاني إلى شاعرة مجهولة تدعى براكسيلا عاشت إبان منتصف القرن الخامس.

ولقد فضل أناكريون وزناً خاصاً أطلق عليه اسمه فيما بعد، إذ نظمت به مجموعة من الأغاني في وقت لاحق، وإن كنا لا نعرف تاريخها بالضبط، ولكنها بلا شك تنتمي إلى ما قبل العصر السكندري، ونعرف باسم «الأناكريونيات» (Anakreonica). وهي الأشعار التي جعلت الشاعر يكسب شهرة عالمية في عصورنا الحديثة. ولقد أصدر أريستارخوس أعماله في ست كتب مفسمة إلى الأغاني الفردية (mela) والإبامبيات (iamboi) والإليجيات (elegia). واحتوت المجموعة الأولى على

قصائد غنائية فردية في الغالب مثل أناشيد للربة أرتميس وإله الحب إيروس، وكذا لديونيسوس إله الخمر وأغاني حب لكليوبولوس وأغاني غداء وأخرى لحفلات الشراب. وهي مكتوبة باللهجة الأيونية الدارجة مع تأثيرات هومرية أو أيولية. وفي الشذرة رقم ١١ نجد قصيدة غنائية بعنوان «إلى إيروس» (eis Brota)، ولو أنها اشتهرت بإسم «المعركة»، والتي ترجمها عملاق المسرح العربي توفيق الحكيم في كتابه «عصفور من الشرق» عن اللغة الفرنسية كما يلي:

«إني أريد... أريد أن أحب
ولقد زين لي «الحب» (إيروس) أن أحب
فأبيت من جهلى أن أصغى إليه
فقبض من فوره على قوس من ذهب
ودعاني إلى القتال... لبست له الحديد...
فأمسكت بالرمح والدرع
ونفضت كأي أشيل (أخيلليوس)
أنزل «الحب» (إيروس) فسد لي سهامها
حدث عنها فطاشت، ونفذت سهامه
فتقدم إلى يتقد غضبا
وهجم على فإخترق جسمي
ونفذ إلى قلبي... وإنهزمت
ياها من حماقة أن أتق بدروع
أي سلاح خارجي ينتصر على الحب (إيروس)
إذا كانت المعركة قائمة داخل نفسك ١٩، (٢٥)»

ولقد عاصر أناكريون الشاعر إبيكيوس - الذي ستحدث عنه في إطار الأغاني الجماعية - إذ عاشا معا تحت رعاية طاغية ساموس بوليكراتيس. كما عاش بعض الوقت في أثينا ببلاط طاغية آخر هو هيبارخوس ابن بيسيستراتوس، وكان صديقا لكسانثيوس والدبريكليس، ولقد كرم أناكريون في أثينا إذ يقال أن تمثالا قد أقيم له فوق الأكروبوليس. المهم أنه شاعر بلاط تقليدي ذو ألحية ودفء، لأنه عندما مات

في سن الخامسة والثمانين كان لا يزال محتفظا بحيويته. ويقال إنه مات بسبب بذرة عنب توقفت في حنجرتة!

سئل أناكريون ذات مرة لماذا لم يكتب أناشيد طقوسية لسلالة كالشعراء القدماء، بدلا من أن ينظم الأشعار متغنيا بجمال الغلمان. فرد قائلا «لأن هؤلاء هم آلهتنا». وهو يقول عن إيروس «سيد الآلهة ومسائل البشر». لقد حاول أناكريون - مثل إبيكوس - أن يعطى لأشعاره أهمية أكبر وأفقاً أوسع باستخدام الأسطورة والرمز. فهو يصور إيروس إله الحب كصبي يلعب ألعابا بهلوانية فوق الحبال مع العرائس وأفردويي نفسها. وهو يتحداه عندما يلقي إليه بكرة ذهبية، أو يضربه ببيلة، أو يتحرش به للدخول في ملاكمة وجها لوجه، أو يأخذه ليطير به فوق السحاب على أجنحة ذهبية. وهي رموز تزيد عن مجرد كونها تشبيهات، ولا تصل إلى حد الأساطير. إنه ضرب من مسرحية الشاعر عندما يتخيل الشاعر نفسه في عدة مواقف وهمية، وإن كانت تستند إلى قصص شائعة ومألوفة. فهو مثلا يتخيل نفسه وقد ألقى بحصده من فوق صخرة ليوكاس، وهي الصخرة التي يلقي الشعراء المنكوبون في الحب إلى البحر بأنفسهم من فوقها كما فعلت سافو من قبل. وهو يقول أنه سيج في بحر الحب كقرار يائس. وهو يرغب في الاعتدال ولا يود أن يكون ثريا إلى حد الفحش، ولا مسنا إلى حد العجز، إذ يقول (شذرة ٣٦٠):

«إن لا أطلب قرن الكثرة
من أماليا»^(٣٦)، لا ولا أرغب
في أن أعيش قرنا ونصف
مثل ملك تارتيسوس (Tartessos)!

الفصل الخامس

الأغاني الجماعية

من الطبيعي أن يعرف الغناء الجماعي أى شعب تذوق فن الموسيقى بصفة عامة وممارسة الغناء الفردى بصفة خاصة. ويذكر هوميروس الغناء الجماعي فى « الإلياذة » (الكتاب الأول بيت ٤٧٢) على أنه شئ مألوف فى عصره. وبما أن الغناء - كجزء من الموسيقى - قد شكل مبدا مهما فى برامج التربية ببلاد الإغريق، واحتل مكانة لا تقل عن تعلم القراءة والكتابة، فلقد لحجم عن ذلك توافر أعداد كبيرة من الفتيان والفتيات الذين يجيدون هذا الفن، ويمثلون كوادرفنية يمكن أن يستغلها أى شاعر غنائى. والإغريق بطبعهم ميالون إلى ممارسة فن الرقص (وهذا أمر ملحوظ حتى فى أيامنا هذه ببلاد اليونان الحديثة). ومن ثم توافرت العناصر الثلاث الرئيسية لتطوير فن الغناء الجماعي (الكورالى): أى الكلمات المنظومة نظما جيدا ومنغما، والموسيقى المصاحبة والحركة التعبيرية الرشيقة. وصار من اليسير تشكيل الجسوقات وتدريبها. كان يكفى لإلحجاز عرض غنائى جماعى وجود أحد الفنانين المحترفين ليكون مسئولا عن نظم القصيدة الغنائية، وتأليف الموسيقى المناسبة لها، وتدريب أفراد الجوقة على الرقصة المعبرة عنها والمواكبة لها. كان هذا الفنان إذن هو قائد عملية العرض كلها من أولها إلى آخرها. وقد يساعده أحد العازفين على آلة وترية وآخر على آلة نفخ، ولكنه هو « المايسترو » الذى يحرك كل أعضاء الفرقة. ولقد تفوق الدوريون على غيرهم فى هذا المضمار وبرز من بينهم أهل البلوبونيسوس وجزيرة صقلية بصفة خاصة. بيد أن بويوتيا قد ساهمت بأعظم شاعر غنائى عرفته بلاد الإغريق ألا وهو بنداروس.

كانت الأغنية الجماعية إذن مرتبطة بالرقص وهذا أمر أثر فى طبيعتها. إذ كانت الرقصات فى الغالب ثابتة وشكلية، بل كانت تعاد نفس الحركات إذا تكرر النغم.

ولقد إنسحب ذلك على كلمات الأغنية التي إتسمت أيضاً بالشكلية، وظل الأمر كذلك حتى تطور الشعر الغنائي الإغريق فيما بعد منفصلاً عن فن الرقص قبيل القرن الرابع. وينظم الشعر الغنائي الإغريق في «إستروفات» أو «مقطوعات». ففى كل أغنية كانت الإستروفة أو المقطوعة من الناحية العروضية تتكون من جزئين مختلفين، هذا منظوم بأسلوب وذلك بأسلوب آخر. ثم تأتي الإستروفة الثانية (أو المقطوعة الثانية) وهى بدورها مكونة من جزئين (الثالث والرابع هنا)، فالثالث يماثل الجزء الأول فى الإستروفة الأولى، والرابع يماثل الجزء الثانى بها وهكذا.

ولما شعر الإغريق بأن هذا الشكل العروضى للأغاني الجماعية يحتاج إلى بعض التعديل، إتبعوا البنية الثلاثية أى أن الأغنية صارت تتكون من ثلاثة أجزاء رئيسية هى: إستروفة (strophe) وأنتيستروفة (antistrophe) وإبودوس (epodos). والكلمات الثلاث تعنى على التوالى: دورة، دورة مضادة، ما بعد الأغنية. وصارت هذه البنية الثلاثية هى الوحدة المتكررة (مع التنوع والتغيير فى الترتيب) بدلا من الإستروفات (المقطوعات) الصغيرة فى الشكل العروضى الأقدم.

ومع ذلك فلا بد من التنويه إلى أن هناك فروقا شتى بين كل قصيدة وأخرى من حيث البنية العروضية، بحيث يمكن القول أنه من بين كل قصائد الشعر الإغريق الغنائى التى وصلتنا لا توجد قصيدة مماثلة للثانية. ولو أننا يمكن أن نقسمها إلى مجموعات متجانسة من حيث الأوزان. وإن دل ذلك على شيء فإلما يدل على أن الشكلية الخارجية هذه، المتمثلة فى البنية الثلاثية أو غيرها، لم تضع الغناء الإغريق فى قالب متجمد. إذ لازالت أمام الشاعر الغنائى فرصة واسعة وبحال رحب للإختيار والمفاضلة بين الأوزان المختلفة. ولأن اللغة الإغريقية بطبيعتها لغة تركيبية لا تحليلية، بمعنى أن وظيفة كل كلمة ومعناها يتحددان من نهايتها، فإن ذلك سهل على الشعراء وضع الكلمة فى أى مكان بالبيت، وهذا ما يجعل الشاعر يبين على كلماته وأوزانه على نحو لا نعرفه بعض اللغات الحديثة.

وليس هناك ما يستوجب أن تكون الأغنية الجماعية قصيدة بل هى بالفعل ليست كذلك عند الإغريق. فالتكلمان منذ القرن السابع كان قد نظم بعض الأغاني فى مائة بيت أو تزيد ولم تجد الجوقات عماء فى غنائها. وذهب ستيخوروس إلى

أبعد من ذلك حيث نظم أغان بلغ طولها عدة مئات من الأبيات كقصيدة «الأورستيا» التي طبعها القدامى في كتابين ولكنها للأسف لم تصلنا. ولعل أطول القصائد الغنائية التي وصلتنا هي «البيثية الرابعة» لبنداروس حيث تبلغ الأربعمئة بيت ونظمت عام ٤٦٢. وهنا ينبغي أن نتذكر أن طول الأغنية الإغريقية الجماعية هو ملمح ملحى موروث. بيد أنه بعد ستيخوروس على أية حال وبصفة عامة صارت الأغنية لا تزيد كثيراً على المائة بيت. ومع ذلك فهي بصورتها هذه لا تزال طويلة بالنسبة للشعر الغنائى فى عصرنا الحديث.

وتلعب المناسبة العامة التى تقال فيها الأغنية الجماعية دوراً حيوياً فى تشكيلها أكثر مما يحدث فى الأغنية الفردية، التى فى الأغلب يتغنى بها الشاعر لدوافع محض ذاتية. فالأغنية الجماعية إذن هى أغنية المناسبات العامة التى يستدعى فيها الشاعر لى يؤدى واجبه إزاء مجموع الناس. ولقد بدأ الشعر الغنائى الجماعى أصلاً من أناشيد يتوجه بها المتعبدون للآلهة فى تضرعاتهم وصلواتهم. ولذا فإن الآلهة موجودون فى أغراض الشعر الغنائى الجماعى بما فى ذلك المراثيات وأغانى العذارى وغيرها.

وأهم أنواع الاغانى الجماعية هى كما يلى :

أغنية النصر بايان	pacan
المهيورخيا	hyporchema
أغنية العذارى	parthenion
النشيد البطولى	hymnos heroikos
قصيدة الملح أو الشاء	encomion
الديثورامبوس	dithyrambos

ولقد سبق أن تعرضنا بالحديث لبعض هذه الأنواع وغيرها فى الصفحات السابقة، وستعرف على مزيد من التفاصيل فى ثانيا حديثنا عن شعراء هذه الاغانى الجماعية الذين ستنالهم الآن.

إزدهر الكمان (أو الكيمون أو الكمايون) حوالى عام ٦٥٤ - ٦١١. وهناك

رواية تقول إنه كان في الأصل من سارديس عاصمة مملكة ليديا بأسيا الصغرى، أحضره إلى إسبرطة كعبد ثم حرره سيده عندما إكتشف موهبته الغنائية. يقال أيضا إنه أول من اخترع شعر الحب، نظم بعض الأناشيد وأغانى الزواج وأغانى تؤديها الجوقة في الاحتفالات العامة والمهرجانات.

وتتضمن أطول شذرة وصلتنا من أغانى الكمان «أغنية عذرية» (parthenion) أى أغنية تؤديها جوقة من العذارى، ويبدو أنها كانت تكريماً للإلهة الإسبرطية المحلية «أورثيا» (Orthia). وتكونت هذه الجوقة من إحدى عشر فتاة تقودهن من حملت إسم هاجيسيخورا (Hagesichora) الذى يعنى «قائدة الجوقة». وبعد سرد أسطورة بطولية عن معركة هرقل مع أبناء هيبوكزون تدخل فتيات الجوقة في حوار فكاهى مع بعضهن البعض. إذ تتبادلن النكات ويقارن جمال هاجيسيخورا بجمال فتاة أخرى هى أجيدو (Agido). ويتميز الجو العام للأغنية بما يوحى بأنها تؤدى في وسط عائلى لا في حفل عام. بل أكثر من ذلك ترد في الأغنية إشارة إلى هاجيسيخورا على أنها «ابنة عم» الشاعر. ولا بد أن جزءاً كبيراً من الأغنية كان يضم مقطوعات فردية قصيرة أو على الأقل كانت تؤديها بعض - لا كل - بنات الجوقة. وتعد هذه الأغنية أول مثل يصلنا من الأغانى الجماعية الإغريقية، وهى على ما يبدو تمثل جزءاً من طقس دينى يؤدى قبل شروق الشمس. وفيها تقدم العذارى عرائناً إلى الإلهة المرتبطة بالفجر. أما معنى أسطورة صراع هرقل مع أبناء هيبوكزون فهو بصفة عامة أن الكبرياء أو الصلف يهلك صاحبه في النهاية لا محالة. ويعسوغ الكمان هذه الفكرة بأسلوب فيه الكثير من الخيال والإبهار حيث يقول (شذرة ١ أبيات ١٦ - ١٧):

«لا تدع أحداً يحاول الصعود إلى السماء على أجنحة الهروب
ولا تدع أحداً يحلم بأن ينال أفروديتى على فراش الزوجية»

إنهما بيتان يوجزان فكرة الاعتدال الإغريقية ويوصيان بالإكتفاء بالوسط الذهبي ويقدمان خاتمة مناسبة للأسطورة. وفي حديث العذارى عر فائدهن هاجيسيخورا يشبهنها بالشمس الطالعة أو بمحصان السباق «من سلالة الأحلام المهيمنة». أما شعرها «فكالذهب الصافي غير المخلوط». تشكو العذارى من قلة زيتنهن إلا أنهن

واثقات من فوزهن وكسب قصب السباق في هذه المناسبة التي يحتفلن بها. ربما لا يقوم الكمان نفسه بالرقص والغناء معهن، إلا أنه قد نجح في تقمص شخصيتهن وعبر خير تعبير عنهن وعن المجتمع الإسبرطى وبعبارة أخرى لقد وجد الشاعر في أغنية العذارى هذه امتداداً لنفسه وأحاسيسه.

وفي شذرات أخرى نجد الكمان يتغنى بالحب. ويقال أن الشاعر أحب امرأة تدعى ميجالوستراتا (Megalostrata) التي يحكى أيضا أنها كانت شاعرة. وتدرر قصائد غنائية. أخرى للكمان حول الطعام والشراب وحب الطبيعة وسكون الليل وما إلى ذلك. وفي إحدى القصائد يعبر عن أمنيته الذاتية في أن يصبح طائرا أو بالتحديد «طائر الربيع المقدس، المصبوغ بقرمزية البحر» (halykon). ووصلتنا شذرة من أغنية له يقول فيها إن «القيثارة الجميلة تلعب دورا لا يقل أهمية عن السيف» (شذرة رقم ٤١). وفي شذرة أخرى (رقم ٥٦) يصف مهرجانا ليليا لديونيوسوس إله الخمر.

وجمعت قصائد الكمان قديما في ست كتب وشاعت أشعاره وتغنت بها الجوقات في إحتفالات أرتميس وديونيوسوس وأفروديتي وأثينة وغيرهم. وكانت لغته تجمع بين اللهجة الدورية والأيولية وبها أصداء من الموروث الهومرى. بل إنه يستخدم الوزن السداسي في أناشيده، ولكنه يتحدث فيها عن نفسه. ولا يلتزم الكمان في أغانيه بالبنية الثلاثية.

ويقول هيرودوتوس (الكتاب الأول ٢٣) أن أريون إخترع الديثورامبوس كفن أدبي في بلاط برياندروس. والديثورامبوس أغنية جماعية تؤدي تمجيذا لديونيوسوس وورد أول ذكر لها عند أرخيلوخوس الذي يقول «إن أعرف كيف أقود رقصة الأغنية الجماعية الجميلة، أغنية ديونيوسوس الديثورامبية عندما تكون الخمر قد لعبت بفؤادي» (شذرة ٧٧). وفي المرحلة التي يتحدث عنها أرخيلوخوس يبدو أن الديثورامبوس كان لا يزال أغنية مرتجلة يقودها أحد المجتمعين على مائدة الطعام أو ربما كان قائد الجوقة «الإكسارخوس» (exarchos) يرتجل بعض العبارات التقليدية بينما يردد الباقيون عبارات مكررة (اللازمة). وبناء على ما يرد عند هيرودوتوس يبدو أنه كلما تدعمت عبادة ديونيوسوس برز دور الديثورامبوس كجزء رئيسي في طقوس عبادته. ودخل هذا

الفن أثينا إبان عصر الطغاة حيث كانت المسابقات الديثورامبية تمثل ملمحا مهما من ملامح أعياد الديونيسيا الكبرى بعد إعادة تنظيمها. وكانت الجوقات الدائرية المكونة من الرجال والصبية هي أكثر أشكال الشعر الغنائى شيوعا وأطولها بقاء، إذ كانت لا تزال قائمة حتى القرن الثانى الميلادى.

يحتل الديثورامبوس فى الشعر الغنائى الجماعى مكانة خاصة ويستحوذ على إلتباه الباحثين، لأن أرسطو قال بأن التراجيديا نشأت من تطوير فى هذه الأغنية الجماعية. ولعل إرتفاع نسبة الأجزاء الغنائية فى التراجيديا الأولى ما يؤيد رأيه، فهى تشكل ما بين الثلث والنصف فى «المستجيرات» و «الفرس» و «أجاممنون» لأيسخولوس. وسنرى أن أغاني الجوقة ظلت تشكل جزءا عضويا فى التراجيديا الإغريقية حتى أواخر أعمال يوريبديدس حيث قل فيها دور الجوقة كثيرا. وتظهر أغاني الجوقة فى التراجيديا نفس ملامح الأغاني الجماعية التى نتحدث عنها فى إطار الشعر الغنائى. فهى مثلها تقوم على أسطورة ذات هدف أخلاقى، وتحفل بصور شعرية غزيرة ومكثفة، وتسودها صبغة دورية واضحة. وهكذا يمكننا القول بأن أغاني الجوقة فى التراجيديا الإغريقية تعتبر قمة من قمم الشعر الغنائى الجماعى. هذا وسنعود إلى الربط بين الدراما فى نشأتها والشعر الغنائى فى مطلع الباب الثالث.

إزدهر آريون فيما بين عامى ٦٢٨ و ٦٢٥ وعرف على أنه إبن رجل يسمى كيكليوس، مع أن هذا الإسم الذى يعنى «الدائرى» قد يكون من نسج الخيال فهو مشتق من الرقصة الديثورامبية الدائرية. قيل كذلك إنه ولد فى ميثيما (واسمها الحديث موليفوس) فى ليسبوس وربما تتلمذ على يد ألكمان. وذاع صيت آريون لعدة سباب منها إرتباطه بالقصة الأسطورية الواردة عند هيرودوتوس والتى تقول إنه فى حدى رحلاته - المتعددة - ذهب إلى صقلية وإيطاليا وجمع ثروة طائلة عاد بها إلى بلاد الإغريق فى سفينة كورنثية. وهناك إعترض طريقه بعض القراصنة وسمحوا له أن يغنى أغنية الوداع مرتديا ملابس عازف القيثارة قبل أن يلقي بنفسه فى البحر. لما فعل تلقفه دولفين كانت موسيقى آريون قد إجتذبه إلى المكان، فأنقذه من فرق وحمله على ظهره حتى رأس تايئارون فى جنوب شبه جزيرة البلوبونيسوس. قام آريون معظم حياته فى كورنثة أى فى بلاط الطاغية بيريندروس.

احتل آريون مكانة بالغة الأهمية في التاريخ الأدبي رغم أنه لم يصلنا بيت واحد من أشعاره. ولو أن هناك بعض الدارسين ممن لا يقبلون قول هيرودوتوس سالف الذكر، أى أنه مخترع أغنية الديثورامبوس. فالديثورامبوس برايم - وهو أحد القاب ديونيسوس - لابد وأن يكون أقدم من آريون بكثير. بيد أنه يعزى إلى آريون أنه هو الذى جعل الجوقة تتحلق في شكل دائرة حول مذبج ديونيسوس لترقص وتغنى أغنياتها التي تمجد هذا الإله. وهذه الدائرة هي التي ستشكل ما يعرف بإسم الأوركسترا في المسرح الإغريق. كان آريون ينظم الأغاني الديثورامبية ويدرب جوقات كورثية على أدائها. ويبدو أنه هو بالفعل الذى أعطي هذه الأغاني شكلها الثابت، كما جعل لكل أغنية موضوعها الخاص وطبيعتها المميزة.

ويعنى إسم ستيسخوروس «مؤسس الجوقة» مما يشي بأنه إسم خيالى، أو على الأقل لقب إشتهر به الشاعر بدلاً من إسمه الحقيقى «تيسياس» (Teisias). ولد في صقلية وبالتحديد في ما تاوروس وعاش في هيميرا والتواريخ التقريبية لمولده ومماته هي ٦٢٩/٦٣٢ - ٥٥٣/٥٥٦. جاء إلى أثينا عام ٤٨٥/٤٨٤ عندما فاز أيسخولوس لأول مرة بالجائزة الأولى في التراجيديات. يقول بعض العلماء بوجود شاعرين بإسم ستيسخوروس الذى تعزى إليه من الأشعار الغنائية ما يزيد في مجموعته على حجم «الإلياذة». وجمعت أشعاره قديماً وقيل أنها بلغت ٢٦ كتاباً.

يتحدث ستيسخوروس في أشعاره كأحد النفاة في الأساطير وكشاعر غنائى كبير له باع طويل ويتمتع بإتساع في الأفق، وهو ما يقربه من رحابة الشعر الملحمى. شملت موضوعات قصائده الألعاب الرياضية الجنائزية ليلياس، وأسطورة هرقل لا سيما حصوله على قطعان جيريون وإحضاره الكلب كيربيروس من العالم السفلى وصراعه مع كيكنوس. ونظم أيضاً أشعاراً عن أسطورة سكيلا وكذا خطف زيوس للفتاة يوروبا من مدينة صور الفينيقية، ومأساة إريفيلى، وأحداث كثيرة من الحرب الطروادية مثل قتل أجائمنون وإنتقام أوريسستيس، وأسطورة دافنيس الذى أحبه إحدى عرائس الغابات وسلبته نعمة البصر عندما رأت عدم إخلاصه لها. أما أهم قصائده فهي الأناشيد (hymnoi) التي كانت تنشد ضمن الطقوس وتتوجه بالخطاب لا للالهة بل للأبطال وتؤديها جوقة على أنغام القيثارة ولكن دون أن يصحبها رقص. وفيها يتغنى بمغامرات أبطال الأساطير والملاحم.

في قصيدته عن «هيليئي» نجد أغنية تراجعية (palinode) مشهورة، لأنها أدت إلى نشأة رواية عجيبة حفظها لنا أفلاطون^(٢٧)، وفحواها أن ستسيخوروس فقد بصره لأنه ذكر هيليئي بالسوء. ولم يستطع مثل هوميروس الأعمى أن يشرح مأساته في أشعاره ولكنه بوحى من ربات الفنون أدرك سبب المصيبة مما دفعه للإسراع بنظم الأبيات التالية (شذرة ١٩٢):

«لا... لا أساس من الصحة في هذه القصة
فلا أنت أبجرت على السفن ذات الحمولة الكبيرة
لا... ولم تدخل أسوار طروادة قطا»

فهو هنا يقول إنها لم تذهب مع باريس إلى طروادة بكنوز الذهب بسبب الحب الذى طغى على قلبها. وهو يعتب على هوميروس لشيوع القصة الأخرى (شذرة ١٩٣). ويعود في نفس القصيدة ليلقى اللوم على هيسودوس أيضا لأنه جعل هيليئي عشاقا كثيرين. وتفضى الرواية إلى القول بأن ستسيخوروس ما أن أنهى نظم هذه القصيدة حتى استعاد بصره! والجدير بالذكر أن الأسطورة التى يتحدث عنها ستسيخوروس في هذه الأبيات عن عدم ذهاب هيليئي إلى طروادة كان لها أثر كبير في الشعر الإغريق. فنحن على سبيل المثال نجد لها صدى في مسرحية يوريبيديس عن «هيليئي». فالشاعر يورد هذه الأسطورة ويقول إن هيليئي لم تذهب قط إلى طروادة وإن نسخة لها هى التى أرسلت إلى هناك، أما البطلة نفسها فقد ذهبت إلى مصر! وهذا يعنى أن الحرب الطروادية لم تقم بسبب هيليئي وإنما بسبب نسخة لها! فهى إذن حرب عبثية.

ويقال إن ستسيخوروس هو أول من عالج عاطفة الحب معالجة سيكولوجية في الشعر الإغريق.^(٢٨) ومع أننا لسنا على يقين من الشكل الذى اتخذته أشعاره إلا أنه من المرجح أن بعضها أخذ شكل الديثورامبوس. ولأسيا تلك القصائد التى تتبع الأسلوب السردى المميز لهذا النوع من الأغاني الجماعية. وهناك بعض الدارسين ممن يرون أن ستسيخوروس قد تأثر برحلة أريون إلى صقلية وإيطاليا. هذا وقد أصبح ستسيخوروس مرجعا مهما في الأساطير لأن كل قصائده تقوم على أساسها. فهو في القصيدة التى نظمها للألعاب الجنائزية لبيلياس (شذرة ١٧٨-١٨٠) يتحدث عن

رحلة السفينة أرجو. وفي «الجيريونية»، أى قصة إحضار هرقل لقطعان جيريون، يذكر مناجم الفضة في تارتيسوس، كما يشير إلى حب هرقل الشديد للخمر (شذرة ١٨١). وفي قصيدة «حصار طروادة» (Iliou Persis) يتحدث عن إبيوس صانع الحصان الخشبي في طروادة (شذرة ٢٠٠). وفي «الأورستيا» التى يبدو أنها ألفت في إسبرطة أثناء إحتفال للربيع خالف هوميروس، إذ جعل أجائمنون يموت في لاكيدايمون أى إسبرطة (شذرة ٢١١ - ٢١٢). وضمت نفس هذه القصيدة حلم كليتمنسترا (شذرة ٢١٩) الذى ورد بعد ذلك في مسرحية «أجائمنون» لأيسخولوس. وقد أعطى ستيسخوروس أيضا في قصيدته دورا لمريسة أوريسستيس (شذرة ٢١٨). وكان ستيسخوروس هو أول من جعل هرقل يرتدى جلد الأسد ويتسلح بالهراوة بدلا من الأسلحة الأخرى. وكان أول من قال إن الربة أثينة ولدت من رأس أبيها زيوس مدججة بكامل السلاح. وكان أول من جعل جيريون مجنحا وله رؤوس ثلاث وأجساد ثلاث. ومارس ستيسخوروس بسبب هذه الأساطير تأثيرا ضخما على فنون النحت والرسم. ولأنه جعل أغانيه تقترب من الملحمة هجره شعراء الجيل التالى الذين أرادوا مجازاة العصر ونزوع الناس إلى القصائد القصيرة.

جاء إبيكوس (Ibykos) بن فيتيوس من ريجيون في جنوب صقلية إلى ساموس حيث عاش في بلاط الطاغية بوليكراتيس معاصر كرويسوس (قارون؟) ملك ليديا. حدث ذلك في أواسط القرن السادس. وعندما شرع ينظم الشعر قلد مواطنه الشاعر الصقلى الآخر ستيسخوروس، أى كانت قصائده سرديّة فكتب عن حصار طروادة (شذرة ٢٢)، وعن صيد الدب الكاليدوني (شذرة ٩) ومولد الربة أثينة (شذرة ١٧) وكتب أيضا عن أورتيجيا (شذرة ٤٠). وضمن أشعاره كذلك بعض الحكايات الصقلية الشعبية. وجمع القدامى أعماله في سبع كتب واحتوت على قصائد مسن الشعر الغنائى الجماعى المتطور وقصائد المديح (encomia) وأغاني فريدة في موضوع الحب. ولقد استخدم إبيكوس عدة أوزان وإمتاز أسلوبه بالخيال الواسع والقدرة الفائقة على الوصف وفي معالجة مشاعر الحب وجمال الطبيعة (أنظر شذرات ٣٣، ٣٤، ٣٦).

ويلتزم إبيكوس بالبنية الثلاثية للأغنية كما أنه يتحاشى الأساطير الملحمية، ويرى

أن الحب هو الموضوع الأنسب للشعر الغنائي. وفي إحدى الشذرات (٢٨٦) يقول إن عاطفته عنيفة كالعاصفة التي تهب مع الرياح الشمالية. وهو لا يتحدث عن الحب بصراحة ووضوح سافو ولا ببساطتها، وإنما بفخامة ملكية تناسب حياة البلاط الذي عاش فيه بساموس بالقرب من الطاغية بوليكراتيس كما سبق أن ألقينا. وأطول شذرة وصلتنا منه يخاطب فيها الشاعر ابن هذا الطاغية الذي يحمل نفس إسم أبيه، وتنتهي بإشارة لجمال هذا الغلام الساحر. وفيها يقول إبييكوس عن الأبطال الملحميين (شذرة ٢٨٢ أبيات ٢٣ - ٢٦):

«تستطيع ربات الفنون
بنات الهيليكون اللاتي طالما تغنين بهم
أن يتحدثن عنهم بطلاقة
أما أى شاعر من البشر فليس يوسعه
أن يسرد كل قصصهم».

ونحكي رواية أسطورية عن موت إبييكوس، إذ جاءت نهايته على أيدي بعض اللصوص قطاع الطرق، الذين هاجموا وقبل أن يقتلوه كانت بعض طيور الغرنوق تحلق فوق رأسه فنظر إليها وقال «هذه الطيور ستتقم لي». وبعد موته دفن في ريبيون. وعندما كان أحد هؤلاء اللصوص يتجول في المدينة ورأى بعض هذه الطيور ثانية قال لأحد رفاقه «هذه هي الطيور التي ستتقم لإبييكوس». فما أن سمعه أحد المارة حتى ألقى القبض عليه وعلى جميع رفاقه وقادهم إلى السلطات لمقاضاتهم. ولقد أهاجت هذه الحكاية الأسطورية قريحة الشاعر الألماني الرومانسي شيللر فنظم قصيدة حولها.

ولد سيمونيديس (Simonides) حوالي عام ٥٥٦ في كيوس - جزيرة صغيرة فقيرة الموارد كثيرة السكان في شرق أنيكا - لأب يدعى ليوبريبيس (Leoprepes). هاجر إلى أثينا حيث حظى مثل أناكربون بحماية ورعاية هيبارخوس الطاغية ابن بيسيستراتوس. وبعد موت هيبارخوس رحل سيمونيديس إلى ثاليا. وإبان الحروب الفارسية وفي الثمانينات من عمره استقر سيمونيديس أخيراً في صقلية ببلاط هيرون طساغية سيراكوسا. وهناك إلتقى بإبن أخته الشاعر باكخيليديس وبنداروس أيضاً. وصات

عام ٤٦٨ في سن التاسعة والثمانين. وأثناء إقامته في أثينا كان قد فاز على أيسخولوس عام ٤٨٩ بالحصول على الجائزة المرصودة لأحسن مرثية أو قبرة نظمت لقتلى معركة ماراثون عام ٤٩٠ دفاعاً عن الوطن. وبذلك إعتبر سيمونيدس شاعر الحروب الفارسية المتوج. وأكثر من ذلك فإنه قد بلغ قمة المجد عندما فاز بالجائزة السادسة والخمسين بنشيد ديثورامي نظمه.

يقال إن سيمونيدس هو أول من إتخذ من الشعر حرفة إذ تكسب بهذا الفن. فيحكى أن طاغية ريجيون أنا كسيلاس بعد أن فاز في الألعاب بفريق من البغال طلب من سيمونيدس أن يكتب له أغنية نصر (epinikion). فلما تبين سيمونيدس أن ثمن القصيدة المعروض صغير لا يستحق الجهد رفض نظم القصيدة بحجة أن ببغال الطاغية من نسل الحمير وليست جديرة بقريحته الشعرية. وفطن الطاغية للسبب الحقيقي فرفع الثمن إلى درجة أن سيمونيدس نظم على الفور أغنية يصف فيها البغال بأنها «سليلة خيول سريعة»!

تضم أشعار سيمونيدس الإيجرامات وأغاني الديثورامبوس والأغاني البسائية والهيورخيا وأغاني النصر وكذا المراثي (threnoi) وبقيت لنا منه بضع شذرات. وأهم ما يميز شعره العذوبة والصقل، ولكنه من حيث الأصالة كان أقل مستوى ليس فقط عن سبقوه من الشعراء الغنائيين ولكن أيضاً من معاصره الأصغر بنداروس. إتبع سيمونيدس البنية الثلاثية وأضاف شيئاً من الوضوح الدرامي إلى الأغنية الجماعية، إذ جعل الكلمات والموسيقى تواكب وتؤكد حركات الجوقة ورقصاتها أكثر من ذي قبل. ويقال إن أول قصيدة من نظمه كانت في الإحتفال بإنتصار الملاكيم المشهور جلاوكوس من كاريستوس (عام ٢٥٢٠). وأشهر مرثياته هي تلك التي تغنى فيها بأسطورة دانائ، التي عنلما ولدت بيرسيوس وضعته في صندوق وألقت به في البحر (شذرة ٥٤٣ أو ١٣ Diehl). وتعتبر هذه القصيدة من أفضل مقطوعات الشعر الغنائي الإغريق كله ويقول فيها:

«عنلما هبت الرياح عاصفة

على الصندوق المنحوت

لقى البحر في قلبها (دانائ) الخوف والإضطراب

حيث وجناتها مبللة لم تجف بعد.
 لفت بيد الحنان طفلها بيرسيوس
 وقالت له : يا بني... ياله من ألم!
 نعم الألم الذي يعتصرني... أما أنت فتم
 بقلبك... نبع الطفولة
 ثم في هذا الصندوق - القارب
 الموصل بعروق البرنز... ثم على هذا الفراش الخشن
 الذي يلعب في الظلام
 بينما تتمدد أنت في الشفق الأزرق.
 إنك لا تعباً بهذه المياه المالحة ولا بأعماقها الداكنة،
 ولا بالأمواج تقفز من فوق رأسك،
 ولا بصفير الريح،
 بينما ترقد في قاط مهدك القرمزي
 وتحملق بعينيك الجميلتين إلى أعلى.
 وإذا كان الهول فعلاً لا يرعبك
 فإنك ستعطى لكلمات آذاناً صغيرة... وصاغية
 إنى أمرك أن تنام يا بني
 وأن تدخل النعاس إلى جفون اليم نفسه
 وإلى جنون الألم الذي لا حد له
 وقد يأت منك أنت يازيوس الأب
 ما ينم عن أنك قد عدلت عن رأيك.
 فإغفر لي
 أية كلمة قد تكون بدرت عني في جراءة
 أو بدون وجه حق وأنا أتضرع إليك»

ومن الملاحظ أن موقف دانائي وعواطفها تجاه طفلها وخوفها عليه وتواضعها
 وجراتها كل ذلك يجعل من هذه القصيدة الغنائية شعراً درامياً، فهي أقرب
 ما تكون إلى تصوير موقف تراجيدى مؤثر. وهذه القصيدة تبدو أكثر تعقيداً من

قصائد الشعر الملحمي وتتمتع باستقلال درامى عن الأسطورة التى تدور حولها. ولقد أصبحت الأغنية الجماعية الإغريقية فى عصر سيمونيدس أكثر شعبية وأوسع ثراء من ذى قبل. فإذا كانت هذه الأغنية فى الأصل ذات نشأة دينية، أى أنها كانت عبارة عن نشيد دينى يكرم الآلهة فى إطار طقوس المعابد. فإنها مع تعدد أغراضها وتطورها لم تفقد هذه الصبغة الدينية. يتحدث سيمونيدس عن مدينة تعانى من إعتداء خارجى أو من اضطراب داخلى فيقول^(٢٩) :

«إصغين إلى يا ربات القدر أيتها الجالسات فى أقرب
مكان من عرش زيوس
وتغزلن بمغازلكن وسائل صلبة
وخططا أو خيوطا من كل نوع وفوق كل تصور.
أنت يا آيسا وكلوثو ولا خيسيس
يا بنات ربة الليل ذوات الأذرع الجميلة
إصغين لتضرعاتنا أيتها الربات شدييدات البأس
فى السماء والأرض.
إبعثن إلينا بروح القوانين ذات الصدر الوردى
وأخواتها الجالسات على عروش ناصعة
وربة السلام العادلة... ذات التاج.
أنعمن على هذه المدينة بنسيان النكبات التى تثقل صدرها»

تظهر براعة سيمونيدس أكثر ما تظهر فى القبريات أو المراثيات فهو فى هذا المضمار لا ينازعه منازع فى إحتلال مركز الصدارة، حتى أن الكثير من القبريات تنسب إليه مع أنها منظومة قبل مجيئه إلى الدنيا أو بعد رحيله عنها. وهو فى هذه القبريات يقول فى كلمات قليلة ما يمكن أن يقال فى كتب ومجلدات بأكملها. وهو أيضاً فى هذه القبريات لا يحفل كثيراً بالمجد الفردى فيما عدا القليل من الحالات، كما فعل عندما نظم قبرة العراف الإسبرطى ميجيستياس (Megistias) الذى رفض أن يترك رفاقه فى ممر ثرموبيلاي وقتل معهم فى المعركة. إنه إذن يضع المزايا الشخصية والبطولات الفردية فى إطارها الاجتماعى والسياسى. وأبرز مثل على ذلك

قبريته التي خلد فيها موت الإسبرطيين الثلاثمائة الذين إستبسلوا في الدفاع عن عمر ثرموبيلاي حتى ماتوا جميعًا. وتقول هذه القبرية :

«أيها الغريب قل للإسبرطيين إننا نرقد هنا طاعة لأوامرهم»

وبالرغم من شهرة سيمونيديس في كتابة القبريات لجده يسخر من يحاولون تخليد أنفسهم ببناء التماثيل الضخمة أو شواهد القبور الفخمة (شذرة ٥٨١) إذ يقول :

«مَنْ مِنْ أولئك الذين يثقون في قدرتهم الذهبية

سيملح كيلوبولوس من ليندوس

عندما يتحدى الأنهار الخالدة والزهور الربيعية اليانعة

ووهج الشمس الساطعة، وأشعة القمر الذهبية

ودوامات البحر العاصفة...

يتحدى كل ذلك بشاهد قبر حجري؟

كل الأشياء أقل قدرًا وقدره من الآلهة

فهذا الحجر نفسه يمكن أن تسحقه أيدي بشرية

وأجق من ظن أن مثل هذا الحجر يمكن أن يخلد ذكراه»

تعود شهرة سيمونيديس إلى حكمته أكثر من طلاوة شعره، لأن بنداروس تفوق عليه بعلوية أغاني النصر التي صاغها وبشعبيته التي تمتع بها. يحس سيمونيديس إحساسًا عميقًا بالضعف البشري إذ يقول (شذرة ٥٢١) :

«لأنك إنسان لا تقل قط إنك فاعل كذا غدا

وعندما ترى إنسانا سعيدًا لا تقل قط

كم من الوقت سيدوم ذلك

فحتى الذبابة طويلة الجناح ليست أسرع

في دورائها من تقلبات الحظوظ»

ولقد قال سيمونيديس إن الشعر «رسم ناطق». وفي قصائده الغنائية نجده. يرسم مشاهدًا تخاطب جميع الحواس. فهو يجعل أورفيوس بموسيقاه يسخر الأحياء والأشياء، فطيور عديدة تنجذب إلى أنغامه وتسبح حول رأسه، والأسماك تتراقص

وهي تقفز من أعماق البحر (شذرة ٥٦٧). فالشاعر بهذا يخاطب حاسة البصر والسمع، وجاء في وصفه أن صوتاً مفاجئاً كسر حدة الصمت والسكون عندما ذهب الريح لتهز أوراق الشجر (شذرة ٥٩٤).

ومع أن سيمونيديس قد أمضى عدة سنوات في قصور الطغاة من الطبقة الأرستقراطية فإن ذلك لم يصل به إلى حد النفاق أو الجبن، إذ تحدث بقدر كبير من الشجاعة. قيل أن سكوباس ملك ثساليا سأله عن القول القديم المأثور عن بيتاكوس «من العسير أن تكون فاضلاً». وبالطبع كان الملك يتوقع من سيمونيديس أن يقول «نعم من العسير أن يكون المرء فاضلاً، ولكنك أنت يا صاحب الجلالة قد حققت العسير». بيد أن الذي حدث هو أن سيمونيديس أعطاه درساً في الفضيلة. إذ قال له أن ألوان الخير متعددة، فالبعض يراها في الصحة وآخرون يرونها في المال وهكذا. ومن ثم فالخير ليس قيمة ثابتة أى لا يوجد إنسان قط خير على الدوام وإلى الأبد. أما الرجل الفاضل فهو من يبذل أقصى ما في وسعه من أجل صالح المدينة، ويعرف ماذا يفعل بالضبط، أى أنه المواطن الذى يحقق ذاته في العمل المشترك مع أقرانه من المواطنين (شذرة ٥٤٢ أبيات ٣٤ - ٤٠):

«ليس قط وضيعاً أو ذا عقلية فارغة
من سكنت العدالة قلبه،
العدالة التى تنفع المدينة.
إنه رجل فاضل
ولا لوم عليه أن أجيال الحمقى تزايد
فكل الأشياء فى غاية الجمال
ما لم تخالطها الخسة»

ولدت الشاعرة كورينا فى تاناغرا بإقليم بويوتيا. وهناك رايان فى تاريخ حياتها أحدهما يقول بأنها معاصرة لبنداروس، والثانى يعتبرها من أهل العصر الهيلينستى أى عاشت بعد عام ٣٠٠. ووفقاً للرأى الأول أبدت كورينا لبنداروس الشاعر الشاب بعض إشارات التودد والحب. ويقول أصحاب هذا الرأى أنها ولدت فى منتصف القرن السادس. فهى تكبر بنداروس سنّاً وكانت تنظم قصائد تروى فيها أساطير

بويوتيا في أسلوب بسيط وواضح، فكتبت قصيدة عن حرب السبعة ضد طيبة (شذرة ٧ Dieh)، وتمتعت بشهرة محلية كبيرة. وإذا كان لنا أن نصدق بلوتارخوس فإن كورينا أخذت على بنداروس في شبابه أنه لا يهتم بسر القصوص الأسطوري في قصائده وركز جهوده على الزخرف اللفظي، في حين أنها ترى أن أسمى وظيفة للشعر هي صياغة الأسطورة. ولقد أخذ بنداروس نقدها هذا مأخذ الجحد ونظم أغنية ضمت عدة أساطير دفعة واحدة. فضحكت كورينا وقالت: «على المرء أن يئذر البذور بيده، لا أن يفرغ كيس حبات البذور دفعة واحدة»^(٣١).

أما أصحاب الرأي الثاني فيرى أن كورينا التي عاشت إبان العصر الهيلينستي كانت معروفة لدى فقهاء الإسكندرية بسبب اللهجة التي كتبت بها الشعر. إذ عثر على إحدى البرديات في الأثمنون بمصر - وهي محفوظة الآن بمتحف برلين - وعلى هذه البردية قصيدتان إحداهما (شذرة ٤) تصف مسابقة في الغناء بين جبلي كيثايرون وهيليكون. ولقد هزم جبل هيليكون في هذه المسابقة مما يعني أن السباق في الواقع كان بين فن الشعرة وفن هيسودوس. ولوحظ أن نص هذه الشذرة يمثل فن الهجاء المعروف في بويوتيا والذي طرأ عليه تعديل في القرن الثالث. ولذلك فإن أصحاب هذا الرأي يقولون بأنه لو سلمنا بأن كورينا عاشت إبان القرن السادس فإن الشذرات المتبقية منها قد تعرضت للتعديل والتبديل إبان القرن الثالث.

إنحدر بنداروس من أسرة نبيلة في بويوتيا واحتفظ دوماً بميوله الأرستقراطية، إذ ظل يتفاخر بنسبه الحقيقي أو الوهمي للأسر النبيلة في إسبرطة وثيرا (سانتوريني) وقورينة (الشحات بلييا). ولد حوالي عام ٥٢٢ أو ٥١٨ في قرية صغيرة بالقرب من طيبة تسمى كينو سكيفا لاي (Kynoskephalai). تعلم فن الشعر على يد عمه (أو خاله) سكوبيلينوس ثم ذهب بعد أن تعدى سن العاشرة إلى أثينا حيث تلقى العلم على أيدي لاسوس من هيرميون وأبولودوروس وأجاثوكليس والتقى بآيسخولوس.

ظل طول حياته مخلصاً لعبادة أبوللون وآلهة بويوتيا المحليين. ذهب إلى صقلية عام ٤٧٦ بدعوة من طاغية سيراكوسا هيرون. كان بنداروس يعشق الحياة الدورية وربطت بينه وبين أهل جزيرة أيجينا أوثق روابط الصداقة والحب. مات فجأة وهو

يناهز الثمانين في مسرح أرجوس عندما وضع رأسه على ركبتي صديقه الغلام الجميل نيوكسينوس ذات يوم من عام ٤٣٨.

في عام ٤٨٠ لإبان معركة سلاميس عندما غزا الملك الفارسي إكسركسيس البلاد كان بنداروس في الأربعينات. ويقال إنه تعاون مع الفرس الغزاة لأن مدينته - لسوء حظه - كانت قد اتخذت نفس هذا الموقف. ويستشهد بعض الدارسين على ذلك بفقرة من الشذرات المتبقية لنا منه (رقم ٣ Puech) والتي يقول فيها:

«إن الحرب شيء ممتع لمن لم يعرفوا عنها شيئاً
أما الذين خبروها حقاً فيشعرون برجفة في القلوب عند إقترابها».

وهذه الشذرة تذكرنا بالقول المأثور الذي حفظه لنا الفقيه الهولندي ديزيديريوس إرازموس^(٣١) في كتابه «المأثورات» (Adagia)، أي «الحرب لذيذة لمن لم يذوقها» (باللاتينية dulce bellum inexpertis). ومهما يكن من أمر هذه الرواية فإن الشاعر بعد انحسار الغزوة الفارسية أشاد بشجاعة الإغريق وتغنى متباهياً بتحرير البلاد على يد أبطال الحرب ولا سيما في البيئية الأولى والإسمية الخامسة والسابعة. وعلينا أن لا نتعجب من موقف بنداروس لأن كهنة معبد أبوللون في دلفي فعلوا نفس الشيء، ونصحوا بقية الإغريق أيام الحرب بالخضوع للنير الفارسي الذي لا يمكن إتقاء شره ولكنهم كذلك بعد تحقيق النصر للإغريق الساحق تغنوا بأجناد فرسان المقاومة وبطولاتهم.

وأول قصائد بنداروس المعروفة بالنسبة لنا هي البيئية العاشرة المنظومة عام ٤٩٨ وكان الشاعر في سن تناهز الخامسة والعشرين تقريباً. حقاً إنها ليت من روائعه إلا أنها - برأى بونارد - تستحق العناية من جانب الدارسين لأنها تكشف عن كل خصائص مؤلفها فكراً ودينياً، ولا سيما تكريسه نفسه وفنه لأبوللون وكذا إعجابه بإسبرطة وإمتداحه للفضيلة المكتسبة^(٣٢). وفي عام ٤٨٦ نظم بنداروس البيئية السابعة تمجيداً لميجاكليس من أسرة الكمايون والذي كان محكوماً عليه بالنفى. وفي عام ٤٧٦ ذهب إلى صقلية حيث نظم الأولمبية الأولى والثانية والثالثة. وفي الأولمبية الثانية تظهر تأثيرات العقيدة الأورفية السائدة في صقلية. وهناك ربما نظم أيضاً النيمية الأولى والتاسعة. وبعد عودته من صقلية نظم بنداروس الديثورامبوس المشهور تكريماً

لمدينة أثينا (شذرات ٦٤ - ٦٥). ثم نظم قصيدة يملح فيها أحد ملوك مقدونيا (شذرة ١٠٦). أما البيثية الرابعة والخامسة فقد نظمتا من أجل ملك قورينة عام ٤٦٢ - ٤٦١. وآخر أشعار بنداروس المعروفة بالنسبة لنا هي البيثية الثامنة وتؤرخ بعام ٤٤٦ والنيمية الحادية عشر وشذرة رقم ١٠٨. وفي أشعاره كان بنداروس لا يلتزم دومًا بالبنية الثلاثية.

عرف علماء الإسكندرية أشعار بنداروس وجمعوها في سبعة عشر كتابًا ووصل إلينا ما يقرب من ربع هذه الأشعار، أى أربعة كتب عبارة عن ٤٤ أغنية نصر في الألعاب الأولمبية والبيثية والإسثمية والنيمية و١١ أغنية لأهل جزيرة أيجينا المكان الذى شعر فيه بالراحة أكثر من غيره. أما أهل صقلية فقد فازوا من بنداروس بـ ٢٦ أغنية. ووصلتنا أيضًا بعض أغاني النصر التى صاغها للأبطال الفائزين في الألعاب الرياضية. ومع أن هذه الأغاني في حد ذاتها لا تعطى فرصة كبيرة للتنوع والتجديد بسبب تكرار نفس المعاني في كل القصائد تقريبًا، بيد أن عبقرية بنداروس الغلة هي التى جعلت من هذا المضمون المتكرر أشعارًا رائعة. لأنه نجح في إدخال موضوعات أسطورية متجددة ومتنوعة، وربما فعل بنداروس هذا بإيحاء من كورينا كما سبق أن ألهنا.

صارت الأغنية على يد بنداروس لا تتحرك نحو هدفها مباشرة، وإنما تدور حول الموضوع وتطور جوانب مختلفة فيه على نحو متتابع ومطرود. وقد يرسم الشاعر مجموعة من الصور الشعرية المتنامية في وقت واحد. على أن أية أغنية بندارية لا تمجد البطل الذى إنتصر في الألعاب - كسباق الجرى أو الملاكمة - فحسب بل يمتد التمجيد إلى أفراد أسرته جميعًا وكذا موطنه. فهو يملح المدينة التى أُنحيت مثل هذا البطل، ثم يورد قائمة بالانتصارات الرياضية وغير الرياضية التى سبق لهذه المدينة أن حققتها. ثم يعبر بنداروس عن مشاعره الخاصة ويورد قولاً سائرًا أو حكمة مأثورة مناسبة ليختم بها القصيدة.

يضاف إلى ذلك أن نغمة دينية تسود أغاني بنداروس، فهى إذن ليست قصائد ملح وثناء على المنتصر فحسب بل لها جانبها الدينى. ولا يقتصر شعور الشاعر الدينى على الإستهلال بالإبتهاال إلى أبوللون أو زيوس، وإنما تحاول كل قصيدة

بندارية أن تعطى تفسيراً دينياً للحياة. وينزع تعدد الآلهة في نظام بنداروس الديني إلى نوع من الوجدانية حيث يبرز زيوس ربا للأرياب بلا منازع، فهو يسود ويسوس جميع الآلهة دون أى اعتراض منهم. وهناك ملمحان مهمان في شعر بنداروس، الأول يتمثل في عظمة وعدل أبوللون الذى كان الشاعر نفسه خادما في معبده. والثانى هو إصرار بنداروس على إظهار إستقامة الآلهة. فهو يرفض رفضا قاطعا وينفى نفيا مؤكدا أية أسطورة تسيء للآلهة (راجع الأولمبية الأولى بيت ٥٢ وما يليه، والأولمبية التاسعة بيت ٣٥ وما يليه). فالآلهة بنداروس لا يخضعون لقواعد السلوك الآدمي أو للقوانين الوضعية التي يخضع لها البشر. ومن ثم ينبغى أن لا تضايقنا أساطير مغامرات الآلهة الغرامية. إن الخضوع لقوة أفروديتي - ربة الجمال والحب والتناسل الجبارة - حتى من قبل الآلهة ليس عارا. كما أن النساء اللاتي يخضعن أو يستجنين لإغراء من يطارحنهن الغرام من الآلهة لسن ملومات.

وإذا أردنا أن نعطي مثلا على تقنية بنداروس^(٣٣) ونظام عمله علينا أن نحلل النيمية الأولى. إنها قصيدة موجهة إلى خروميوس من أيتنا، الذى فاز في سباق العربات في مهرجان الألعاب النيمية عام ٤٧٣ تقريبا. ويبدأ الشاعر الأغنية بمدح سيراكوساي (سراقوسة)، لأن طاغيتها هيرون هو الذى كان قد أسس مدينة أيتنا. ثم يشرع في مدح خروميوس في إطار أسطوري. إذ يقول الشاعر أن هذا البطل «سينثر المجد» على أرض صقلية، التي كان زيوس قد أهداها إلى بيرسيفون واعداد بأن تكون هذه الجزيرة شديدة الخصب والعطاء لا من حيث الزرع والضرع فقط بل من حيث الرجال الأبطال كذلك. ثم يعود الشاعر من هذا الإستطراد الأسطوري إلى خروميوس ثانية فيقول إنه ليس شجاعا مقداما فخصب بل هو كريم بطبعه، حكيم في رأيه وينفق ثروته كما ينبغى بتعقل وتبصر، وهو بذلك يكسب الشهرة ويحظى بالصدقة ويفيد من يصادقهم. ذلك أن «في الصداقة تكمن آمال كثيرة الأعباء». ثم يحدث إنتقال مفاجئ - وإن كان مميزا لبنداروس - فهو يستغل فرصة وجود أو ورود كلمة «كثيرة الأعباء» (polyponon) ليتطرق إلى أشهر أبطال الإغريق من حيث الأثقال التي ألقى عليها ظهره والأعباء التي نهض بها، ونعني هرقل الذي قام بالأعمال الإثنى عشر المشهورة. وينفق بنداروس بقية القصيدة في سرد بعض تفاصيل هذه الأسطورة، مبتدئا من مهد هرقل حيث قتل الثعبانين اللذين أرسلتهما

هيرا ليقتلاه طفلاً رضيعاً. ويصف لنا كيف أن الوالدين إستشارا العراف تيرسياس الأعمى الذى تنبأ له بمستقبل زاهر ينتهى بالتأليه الباهر. ومن المعتاد أن ينهى بنداروس قصيدته بالحكمة المستفادة من مغزى الأسطورة التى يرويها، ولكنه هذه المرة رأى أن أسطورة هرقل كما سردها كافية لتوصيل الحكمة التى أراد أن ينقلها لمستمعيه.

وفى كثير من الحالات تكون الأسطورة نفسها ذات صلة وثيقة بأسرة البطل المحتق به أو بمدينته. فمثلاً عندما يتغنى ببطل من جزيرة أجيينا لابسد وأن تكون الأسطورة التى ينطرق إليها الشاعر متعلقة بأياكوس وسلالته. وفى بعض الأحيان تكون للأسطورة صلة واهية بالبطل ومدينته. وفى أحيان أخرى ولاسيما فى الأغاني القصيرة لا توجد أسطورة على الإطلاق ومثال ذلك الأولمبية الثانية عشر.

حقاً إن استخدام الأساطير فى الشعر الغنائى تقليد قديم عرف منذ الكمان، وقد يكون من الموروث الملحمى أو ما قبل الملحمى. ولكن بنداروس له طريقته الخاصة والمميزة فى توظيف الأساطير، فهو بها يربط الحاضر بالماضى. فى البيئية الرابعة يحكى قصة السفينة أرجو لأن راعيها وولى نعمته ملك قورينة أركيسيلاس الرابع كان يزعم أنه سليل أحد أبطال هذه المغامرة البحرية. وفى البيئية الحادية عشر المنظومة عام ٤٥٤ يتحدث بنداروس عن قتل أوريستيس لأمه كليتمنسترا إنتقاماً لأبيه أجاممنون. وكان فى ذهن الشاعر أن أثينا التى غزت طيبة واستولت عليها ستنال العقاب يوماً ما. وفى الإستمية الثامنة المكتوبة عقب الغزو الفارسى مباشرة أى عام ٤٧٨ يتحدث بنداروس عن الخطر الذى قد يتهدد الأولمبوس لو أن زيوس أوبوسيدون تزوج من ثيتيس وأنجب ولدا يفضله قوة وعظمة. إنه إذن بهذه الأسطورة يصور الخطر الداهم الذى تخلصت منه بلاد الإغريق أى الغزو الفارسى.

وفى لحظات النشوة التى تعتور البطل الرياضى بعد إنتصاره يقترب هذا الإنسان من الإلهية. أما الأغنية البندارية التى تمجد هذا البطل فيكتنفها جو إلهى عام أيضاً. يتحدث بنداروس فى أغانيه بشيء من التلهف أو التشوف للماضى الأسطورى أى الحنين إلى النعيم المفقود، عندما حضر الآلهة حفل زفاف بيليوس على ثيتيس أو زفاف كادموس على هارمونيا، فعندئذ أمسك أبوللون نفسه بالقيثارة ليعزف الألحان

ويغنى أغاني الزفاف. ويعنى بنداروس بهذا أنه من خلال أغاني النصر التي ينظمها للأبطال الرياضيين يقرّبهم من الألوهية، فيجعلهم يحسون بأنهم ذوو قربى مع أرباب السماء، أي أنه يؤله أبطاله. في إستهلال البيثية الأولى (أبيات ١-١٢) المنظومة عام ٧٠٤ من أجل هيرون طاغية سيراكوساى (سراقوسة) يخاطب بنداروس قيثارته ويقول أن الموسيقى والغناء يدبجان الأرض بالسماء:

«أيتها القيثارة الذهبية

يا كنز أبوللون وريات الفنون شريكاته المتوجات بالبنفسج

تتجاوب مع أصدائك القدم الخفيفة، وتشيع البهجة

من الحانك التي تشد المغنى قائد رقصتنا

فيصلح بالإستهلال على أوتارك المهتزة.

بوسعك أن تخدمى أوار شعلة الصاعقة الخالدة

وبوسعك أن تجعلى الصقر ينام على صولجان زيوس

وقد أرخى جناحيه السريعين على جانبيه.

لقد أسدلت غلالة سحرية

على ملك الحيور، على منقاره ورأسه.

سلبته عقله

ووضعت على مقلتيه المغلقتين خائفاً للذيذ

إنه يغط فى سبات عميق، يعلو وينخفض

ظهره الرشيق فى إيقاع رخم.

لقد قهرته أغنيتك السابحة

وحتى آرس العنيف

قد ألقى سهامه الصلبة المدببة جانبا

وأسلم نفسه لنعاس خفيف.

إن سهامك أيتها القيثارة تسحر حتى أرواح الالهة

بفضل سلطان ابن لاتو أبوللون

وريات الفنون ذوات الصدر الفسيح»

فبنداروس إبن الأرستقراطية البار لأبد وأن يرى أن الشعر إلهام من قبل
الآلهة، إنه هدية السماء له، فضلته به على غيره. ولكنه كان يرى أيضا أن عليه
أن يكتف جهوده ويحسن إستغلال ما وهبه ربات الفنون. إنه يطلق على نفسه
لقب «نهي ربات الفنون» أى المتحدث بإسمهن. لقد وهبه شيئا وعليه أن ينمي
ويرتبه ويحافظ عليه، تماما كما تفعل كاهنة معبد دلفى بالنسبة لنبؤات أبوللون. هذا
ويشبه بنداروس الشاعرين سيمونيديس وباكخيليدس بغرايين ينعتقان أما هو فمثل
طائر زيوس الأسطوري والمقدس له صوت رنان :

«إنه لحكيم ذلك الذى بالسليقة يعرف الكثير عن الطبيعة
أما الآخرون وإن حصلوا المعارف الواسعة تظل ثرثرتهم
مضطربة وبلا جدوى
مثل هذين الغرايين فى مقابل طائر زيوس السماوى»

ينادى بنداروس بضرورة تزيين القصيدة الغنائية لكى تكون جميلة الشكل ويقارنها
بالمدخل المسقوف لمعبد له بريق لامع، أو بقطعة من الحلى صنعت من الذهب
والمرجان والفضة، أو بثوب منسوج أو بتاج من زهور. والأغنية عند بنداروس كائن
حتى يتحرك كعربات السباق أو كالسفن أو كالصقر، أو كالنحلة التى تجمع العسل
من رحيق الأزهار. والأغنية أحيانا كالسهم الذى يصيب هدفه إصابة محققة. وهى
أحيانا كالنور أو كالنار أو كأعصار النهر جارف التيار. وما من شاعر تحدث بمثل
هذا التحديد عن شعره مثل بنداروس. وما من شاعر عول كثيرا على أن يفهمه
جمهوره من الأرستقراطيين أى الملوك والأمراء مثل بنداروس.

ولقد حدد بنداروس بوضوح شديد وظيفة الشعر. فهى عنده أن يخلد أعمال
الأبطال للأجيال القادمة. وهو بذلك يعيد إحياء المفهوم الهومرى القديم. إذ يعتقد
بنداروس أنه بدون الأغنية ستظل الأعمال الجليلة منسية فى غياهب الظلام وطيات
الزمان وستضيع. لقد بقيت لنا أعجاد الماضى وعرفناها بفضل تغنى الشعراء بها.
فالأغاني قادرة على أن تمنح الشهرة للأموات، فيحيون بعد الموت، إنهم على الأقل
يعيشون على ألسنة الناس وفى ذاكرتهم. ويظن بنداروس أن إخو (Echo الصدى)
تحمل صوت الأغاني إلى القبور وإلى العالم السفلى، فيسمع الموق هناك أخبار

أعجادهم ويتمتعون بخلودهم. يتحدث عن الألعاب الرياضية فيقول في افتتاحية الأولمبية الأولى (أبيات ١ - ٦):

«الماء هو أفضل الأشياء

والذهب يلمع كشعلة النار في الظلماء

وبالنسبة للإنسان قد يكون أفضل من أى شيء آخر الثراء

ولكن إن كان عليك يافزادى أن تتحدث عن الألعاب الرياضية

فلا تبحث عن شيء آخر ولا حتى عن النجوم في السماء الصافية

إذ لا شيء يفوق الشمس دفء

والنصر الرياضي في دوامه الخالد كالماء

وكالذهب في بريقه اللامع وكالشمس

في مجدها الغالب ودفئها الأبدى»

فلا غرو إذن ما دامت هذه نظرة بنداروس للألعاب الرياضية والانتصار فيها أن القصائد الباقية الكاملة من أشعاره هي كلها أغاني نصر في هذه الألعاب. ولا بد من التنويه إلى أنه لا يهتم بهذه الألعاب في حد ذاتها، ولا حتى بالمهارة التي يظهرها البطل في أثنائها إلا على أنها فرصة متاحة لإختبار القدرة الإنسانية وقوة الشخصية. ولا يفوتنا ما يبذله بنداروس من جهد، فهو يضع كل قواه في هذه القصائد، ويحاول أن يوسع في أفقها ويعمقها لكي تغطي أوسع رقعة ممكنة من الفكر والخيال. ويتخذ من هرقل بطله أو مثله الأعلى لأنه سب الخلود والتأليه بعد حياة مليئة بالكفاح والعمل النشط.^(٣٤) ويعتقد بنداروس أن لحظة إنتصار البطل الرياضي تقترب كثيرا من التأليه، أما أغانيه فهي التي تكمل المسافة.

ويؤكد بنداروس أنه لا يقول إلا الصدق لأنه يرى أن هذا هو واجب الشاعر ووظيفته في الحياة. وهكذا يبدو بنداروس وكأنه يأخذ على كل من هوميروس وهيسيودوس أنهما في أشعارهما يسردان عن الآلهة أمورا غير لائقة. إنه يستنكر قول هيسيودوس بأن ربات الفنون الملهمات بالشعر يمكن أن تقول الأكاذيب. وأنكر بنداروس الأسطورة التي تحكى أن تانتالوس قدم ابنه بيلوس طعاما للآلهة، وأن ديميتر أكلت جزءاً من كتف هذا الطفل ظناً منها أنه لحم حيوان مقدم كقربان. بل

إنه ينكر أن يكون هرقل - بطله المفضل - قد حارب أبوللون ويوسيدون وآريس،
يقول (الأولمبية الأولى أبيات ٥٢ - ٥٣)

« لا... لست أنا من يقول

إن لأى إله من الآلهة المباركين معدة شرهة

أنا أتخشى مثل هذا القول

فمن يتحدثون عنهم بالسوء لهم عذاب أليم »

وبنداروس عن طريق الرمز الأسطوري يوضح أن البهجة الأدمية شبه الإلهية
ساعة النصر الرياضى لا يعوقها عائق إلا من نفس الإنسان. فهو إما يستعمل استخدام
قدراته أو يثير حسد الآخرين. ويؤكد بنداروس الضعف الإنسانى أمام جبروت المجد
الإلهى، فالإنسان قصير العمر وهو يعد الموت لا أمل له فى ثواب أو خلود مثل
الآلهة. ويقول بنداروس (البهجة الثامنة أبيات ٩٥ - ٩٧):

« حياة الإنسان يوم زائل، ماذا يكون؟

أو ماذا لا يكون؟ إنه طيف فى الحلم

إنه إنسان، ولكن عندما يهديه زيوس البهجة

تلمع الأرض بالضياء

وتصبح الحياة حلوة كالعسل »

وعن الفرق بين البشر والآلهة يقول بنداروس (النيمية السادسة أبيات

١ - ٥):

« البشر والآلهة من سلالة واحدة

كلاهما من نفس الأم التى منها نأخذ أنفاس الحياة

ولكن الفرق فى القوة بيننا لا حدود له؛

فأحد الطرفين لا شئ

والطرف الآخر أبدى الصلابة

يسكن مسكننا ثابتاً، لا يهتز ولا يفنى »

ويتميز بنداروس بتشبيهاته القوية. فهو يقول عن الأغاني أنها « سيدات القيثارة »

(anaxo phorminges الأولمبية الثانية بيت ١). ويصف خيول السباق بأنها

«العواصف ذات الأقدام» (aello podon) النيمية الأولى بيت ٦). واللهجة الغالبة في شعره هي الدورية مع تأثيرات من الموروث الملحمي وأصداء للهجة البويوتية المحلية والتي تعد تنوعاً للأيلوية. وبالنسبة لبنداروس الفلاسفة هم «من يقطفون ثمرة الحكمة قبل أن تنضج» (شذرة ٢٠٦). وبالنسبة له أيضاً كان كسوف الشمس نذير شؤم (شذرة ١٠٧). ومن هاتين المقولتين نرى أنه أبعد من أن يكون فيلسوفاً.

وباكخيليديس بن ميديلوس (Midylos) هو إبن أخت سيمونيديس. ولد في يوليس بجزيرة كيوس، وربما تتلمذ على خاله هناك. يصغر باكخيليديس بنداروس بحوالى عشرة أو إثنتى عشر سنة إذ ربما ولد عام ٥٢٤ أو ٥٢١. ونفى باكخيليديس من كيوس ربما على إثر ثورة ديموقراطية قام بها الحزب المؤيد لأثينا، المهم أن الشاعر إستقر في البلوبونيسوس. ولكنه كان قد أرسل أغنية نصر إلى هيرون طاغية سيراكوساى الذى أحب أن يحيط نفسه بالشعراء الغنائيين فاستدعى باكخيليديس. وهناك وجد الشاعر نفسه جنباً إلى جنب مع خاله سيمونيديس ومع بنداروس مما أدى إلى إشعال نار التنافس الشعرى بينهم. وبالفعل تعكس بعض قصائد باكخيليديس وبنداروس هذه الروح ولاسيما البيئية الثانية (أبيات ٧٢ - ٧٣) والنيمية الثالثة أبيات (٨٠ - ٨٢) والأولمبية الثانية (أبيات ٨٦ - ٨٨) لبنداروس.

وفي الحقيقة فإنه حتى عام ١٨٩٧ كان باكخيليديس مجهولاً فلا يعرفه دارسو الأدب الإغريق سوى بالإسم. وفي السنة المذكورة نشر العلامة فريدريك كينيون (F. Kenyon) بردية كبيرة كانت قد أرسلت إلى المتحف البريطانى بعد أن تم العثور عليها في مصر أواخر عام ١٨٩٦ في القوصية. وكانت تضم ثلاثة عشر أغنية من أغاني النصر وستة أناشيد ديثورامبية. وهكذا أصبح باكخيليديس شاعراً معروفاً لنا من خلال أشعاره نفسها - ولو أنها شذرات قليلة - والفضل في ذلك يرجع لرمال مصر.

ومن هذه النصوص التي وصلتنا عرفنا إلى أى مدى تقدم فن الشعر الغنائي الجماهى. ومن سوء حظ باكخيليديس أنه دائماً يتعرض في دراسات النقاد للمقارنة ببنداروس، حتى أن البعض يعتبره «بنداروس من الدرجة الثانية». وهذا يعنى أنه لم يلق بعد التقدير المناسب. ولقد عُزى إلى باكخيليديس نفسه أنه قال عن

بنداروس بأنه «نسر» أو «صقر»، أما هو نفسه «فغندليب كيوس». وفي الواقع نلاحظ أن موضوعات باكخيليديس هي نفس موضوعات بنداروس بيد أن لغته أسهل وأوضح. أما أفكاره فهي أكثر شعبية من أفكار بنداروس الأرستقراطي. وهو يعبر عن هذه الأفكار على نحو أكثر إثارة للبهجة والمتعة. كما أنه يسرد الأساطير بأسلوب بسيط ومباشر مثلما فعل عندما قص أسطورة اللقاء بين هرقل وشبح ملياجروس في العالم السفلي (الأغنية الخامسة أبيات ٥٠ و٥١ مايلي). ويبدو أنه كان يقلد بنداروس، أو ربما يرجع التشابه إلى أنهما نهلا من نفس النبع وتناولوا نفس الموضوعات.

لا ينزل المديح في أشعار باكخيليديس إلى حد النفاق، ولكنه يقف عند مستوى الكياسة وقواعد السلوك المتمدين. وهو يتمتع بروح السخرية التي يفتقدها بنداروس. ولجد ذلك في أحد أغانيه للولائم (skolia) الموجهة للكساندروس الأمير المقدوني بن أمينتاس^(٣٥) وهي تصور حالة الزهو والنشوة التي يمر بها إنسان مخمور. واستوحى باكخيليديس قصيدتين من أسطورة ثيسيوس. الأولى هي الأغنية السابعة عشر بعنوان «الغلمان» وربما تكون أغنية نصر يائانية وتدور حول رحلة ثيسيوس إلى كريست. أما الثانية فهي الأغنية الثامنة عشر، وهي على الأرجح ديثورامبوس بعنوان «ثيسيوس» لأنها عبارة عن حوار غنائي بين الجوقة وأيجيوس والسد ثيسيوس. ويضجع هذا الديثورامبوس أقدامنا على أعتاب التراجيديا. ويبدو أن باكخيليديس قد نظم مثل خاله سيمونيديس أغاني ديثورامبية للمسابقات التي كانت تقام في أثينا. وفي الديثورامبوس المشار إليه توا يبدو أن أيجيوس كان يقوم بدور قائد الجوقة.

ويرى بعض النقاد أن باكخيليديس هو أحسن من يروي الأساطير بين الشعراء الغنائيين. فهو يحكي للطاغية السراقوصي هيرون قصة كرويسوس (قارون؟) ولاسيما نهايتها عندما هزمه قورش إمبراطور الفرس فبنى لنفسه كومة حرق نام فوقها ومات. يقول باكخيليديس (الأغنية الثالثة أبيات ٥٣ - ٥٦):

«ولكن ما أن إندلعت النيران

وشبت في الهرقه بنهم عنيف

حتى أرسل زيوس سحابة داكنة عملة بالأمطار



شكل ١١

ديونيسوس وأريادى وثالثها إله الحب إيروس على كأس يورخ بعام ٤٠٠ - ٣٩٠ ق.م،
عثر عليه في نولا ويحفظ الآن بالمتحف البريطاني

فأطفأ الشعلة الصفراء

وهنا نرى باكخيليديس شاعرا يحب الإثارة ويعرف كيف يحققها. وهو لا يعتبر نفسه - مثل بنداروس - صاحب أفكار علوية أو معلما أو نبيا يتحدث بإسم ربات الفنون.

ولقد استبق باكخيليديس سوفوكليس ومسرحيته «بنات تراخيس»، عندما تحدث عن ديانيرا التي أرسلت لزوجها هرقل ثوبا مغموسا في دواء سحري إتضح فيما بعد أنه سم قاتل وحارق، ويقول عنها (الأغنية السادسة عشر أبيات ٣٠ - ٣٤)

«ياحفظها المنكود، ذات المصير السيء! ماذا دبرت؟

لقد حطمتها الغيرة العنيفة

والغطاء الكثيف الذي يهيج أحداث المستقبل»

لقد نظم باكخيليديس أغاني نصرليانية وأغاني مواكب وعلريات وهيبيوزخياتا وقصائد مديح. ويموته إنتهى العصر الذهبي للشعر الغنائي ولكنه كان بمثابة همزة وصل بين الشعر الملحمي والدراما.

البَابُ الثالِثُ

الدراما

قِة النضج الشعري

«الأم درس»
أيسخولوس
«والجمال ألم»
سوفوكليس

الفصل الأول

الولادة الطبيعية للدراما

١ - أسطورة ديونيسوس والجذور الدرامية في العقلية الإغريقية

بادئ ذي بدء لابد وأن نقر بوضوح الحقيقة القائلة بأن الإغريق وحدهم - من بين الشعوب القديمة - هم الذين عرفوا الدراما في أكمل صورها، وأن أى مسرح عند غيرهم - من القدامى أو المحدثين - وصل إلى مرحلة من النضج يدين لهم بالوجود. حقا أن شعوبا أخرى كثيرة عرفت ما قد يعده بعض الدارسين غير المدققين مسرحا، وما لا يعدو في الحقيقة عن كونه بذورا درامية صالحة للإستنبات والتطوير ولكنها قط لم تصل إلى ذلك لسبب أو لآخر. وفي الواقع فإن كافة الفنون الشعبية لدى جميع الحضارات القديمة دون إستثناء تقريبا تتضمن نواة الدراما، ولكن المهم أن تتطور هذه النواة وأن تتبرعم البذور وتنمو حتى تطرح الثمار. وهذا ما لم يحدث لدى الشعوب القديمة سوى في بلاد الإغريق، أما لماذا بلاد الإغريق بالذات؟ فإننا في هذه السطور نحيب ببساطة شديدة على هذا السؤال المعقد وكتمهيد لهذا الباب، الذى قد يعد برمته الإجابة المقترحة على نفس هذا السؤال المطروح. أما الإجابة البسيطة فهي أن العقلية الإغريقية منذ أن بدأت تتجلى عبر أطوار حضارتهم عقلية درامية بالدرجة الأولى. وهذا يعنى أن بذور الدراما موجودة في طريقة تفكيرهم وأسلوب حياتهم ورؤيتهم للأشياء. وهذا ما يظهر واضحا في أساطيرهم وملاحمهم وأشعارهم التعليمية والغنائية، بحيث يمكن القول بأن الشعر الدرامى جاء تكتيفا مركزا لكل ما سبق أن انحزوه في هذه المجالات جميعا.

وإذا كان الفن والأدب ينبعان عند الشعوب القديمة بصفة عامة من الشعور

الدينى الوجدانى، فإن الدراما الإغريقية لا تمثل إستثناء من هذه القاعدة بل تؤكدھا. فمن المعروف أنها نشأت من عبادة ديونيسوس إله الخمر. ومع أن هذا الإله قد أصبح من أهم القوى الإلهية وأشهرھا فى الحياة الإغريقية إلا أنه لا يعد من أقدمھا، بل من أحدثھا بدليل أنه لم يذكر سوى أربع مرات فى ملحمة هوميروس^(١) حيث لا يلعب دورا مهما ولا بارزا فيها، بل ولا يدخل فى دائرة آلهة الأولمبوس الضيقة. ويقول هيرودوتوس أن الإغريق تعلموا إسم «ديونيسوس» فى وقت لاحق للفترة التى عرفوا فيها أسماء الآلهة الآخرين^(٢). وتدل طقوس عبادته على أنه جاء إلى بلاد الإغريق عن طريق القبائل نصف الإغريقية بآسيا الصغرى أى الفريجيين والليديين. فالأغنية الديثورامبية التى كانت تلقى تكريما له كانت فى الأصل تنظم لتؤدى على أنغام الموسيقى الفريجية^(٣). كما أن الطابع الوجدانى الجزلى (orgiastic) لطقوس ديونيسوس يشير إلى هذا الأصل الآسيوى. ويبدو أن ديونيسوس قد دخل بلاد الإغريق من الشمال مرورا بطراقيا وبويوتيا، بدليل أن هذه العبادة الجديدة واجهت مقاومة شديدة فى مدينة مثل طيبة. وهذا ما يتضح من مسرحية يوريبيديس «عابدات باكخوس» - وهو إسم آخر لديونيسوس - كما سنرى.

والطابع الرئيسى لديونيسوس أنه إله ريفى، يعزى الخضرة ويحمل لقب «حامى الأشجار» (Dendritis)، كما يحمى كافة المزروعات وكل الخضروات ولاسيما الفاكهة. وهذا يعنى أن الكروم الذى إرتبط به ديونيسوس أكثر من غيره لم يكن الهدية النباتية الوحيدة التى جلبھا هذا الإله لصالح البشر. فهو يعنى بكل الفواكه ولاسيما ذات الطبيعة الناعمة الطرية والتى تعتمد فى بقائها على الرطوبة. ولذلك حمل ديونيسوس لقب «المزهر» (Euanthos) و«المثمر» (Eukarpos) و«المورق» (Dasyllios) و«اليانع» (Anthios). وهو أيضا الإله «الخير» (Euergetes)، «طبيب النصيحة» (Eubouleus) الذى علم الإنسان زراعة الكروم ورعاية البستان. وبما لا شك فيه أن فصل الربيع - من بين الفصول الأربعة - هو أزهى الأوقات وأنسب المواسم لظهور أفضل هذا الإله. ففي الربيع يوقظ هذا الإله الأرض من سباتها الشتوى العميق، إذ يبعث القوة ودفء الحركة فيها، فيكسوها بالخضرة ويخلع عليها حلة زاهية من الزهور والفواكه. ومن ثم فديونيسوس يمثل كافة قوى الإخصاب فى الطبيعة. ولذلك كان عضو الذكر فى الرجل (phallos) رمزا مهما فى طقوس عبادته.

وديونيسوس هو في المقام الأول إله الكروم وتخترع النبيذ، ولهذا قدسه البشر ووضعه في مصاف أكبر القوى الخيرة. لأنه بفضل هذا الاختراع الجليل خلصهم من الكثير من الآلام والمتاعب وجلب لهم المتعة والسرور وألوان المرح. فخلعوا عليه لقب «المخلص من كل الهموم» (panton ho Dionysos Lysios) أو ببساطة «المخلص» (Lyaos) و«المحرر» (Eleuthereus). واعتقد الإغريق أنهم بمساعدة ديونيسوس - إله الخمر - يستطيعون إستئناس قوة الطبيعة المتوحشة وأن يطردها العنف والبغضاء ويستبدلوا بهما الأمن والوفاق. ذلك أن الأسطورة تقول أن الأسود والنمور هي التي كانت تهرع عربة ديونيسوس في وداعة وسلاسة، وكانت كل وحوش الغابة تسير خلفها في إستسلام. وتحت إمرة ديونيسوس وبقوة سلطانه خضع الهنود البرابرة لسيادة النظام والقانون.

ولما كانت الخمر هي التي تبعث النشوة في القلوب وتجعل الإنسان يحسن الرقص وقد تلهمه نظم الشعر، فإن ديونيسوس صار - مثل أبوللون - راعية للموسيقى والشعر وحمل لقب «المغنى» (Melpomenos). وأدى ذلك إلى ضرورة التفريق بين شعر وموسيقى كل من الإلهين. فأنشيد وأغاني النصر البايانية - من وحى أبوللون - تتمتع بنغم وقور نابع من موسيقى القيثارة. أي أن الطابع الغالب في شعر وموسيقى أبوللون هو الإتساق الشكلي والرزانة في التنعيم. أما شعر ديونيسوس فيميل إلى حيوية موسيقى الفلوت ويسمح بحرية أكبر في الإيقاع وكذا التنوع في أساليب اللغة للتعبير عن شتى الأحاسيس. بل نجد في الأشعار الملهمة من لدن ديونيسوس إنتقالاً سريعاً من المرح والنشوة إلى المعاناة والقسوة، من المحزون الصاخب إلى الجزّل الوجداني. وهذا كله يتمشى مع طبيعة الاحتفالات التي تقام تحت رعاية إله الخمر والنشوة. ومثل هذه الحرية والتنوع، وكذا ميزة الخروج على كل القيود الصارمة، هي العوامل أو العناصر التي جعلت من الأغنية الديونيسية الجماعية بذرة صالحة لإستنبات فن جديد يتمثل في الدراما بفروعها الثلاث: التراجيديا والكوميديا والمسرحية الساتيرية.

وضممت حاشية ديونيسوس - التي تخيلها الإغريق مرافقة له في مغامراته ورحلاته - خليطاً من الكائنات الأسطورية التي تمثل قوى الطبيعة الفعالة وتجسد العواطف

والانفعالات البشرية. إنها حاشية تناسب إله الخمار ومنضج الفواكه ومبدع الخمر ورعاية الشعر والموسيقى. فمن أبرز أتباع ديونيسوس الساتيروى (Satyroi) ونراهم في الرسوم الباقية على الأواني يحملون أسماء مثل كيسوس (Kissos اللبلاب) وأوينوس (Oinos الخمر) وكوموس (Komos المجون) وخوروس (Choros الرقص الدائرى أو الجوقة) وجيلوس (Gelos الضحك) وكروتوس (Krotos دق القدم أو الكف في الرقص) وديثورامبوس (Dithyrambos) وهيريس (Hybris النشوة). هذا ويسكن الساتيروى الغابات والجبال لأنهم متوحشون ونصف الواحد منهم بشرى الشكل والنصف الآخر حيوانى، فلهم شعر طويل أشعث، وأذن مدببة، وأرجل حصان أو جدى. ومن طبع هذه الكائنات الجبن والحسية بالإضافة إلى الحيوية الزائدة والمرح الفكاهى والمتعة الماجنة وكذا الصخب.

ومن أتباع ديونيسوس أيضاً فئة من النساء الباكخيات أو عابدات باكخوس (Bakchai) أو المجلديات (Mainades) أو (Lenai). وهن فتيات عذارى ذوات شعر طويل أشعث، يلبسن ملابس فضفاضة ويرقصن رقصات صاخبة على أنغام ودقات الصفائح المدورة (الصنج) ويلوحن بصولجان ديونيسوس السحرى. ويحملن أسماء - مثل أسماء الساتيروى سألقة الذكر - ترمز إلى معان مناسبة لعبادة ديونيسوس وطقوسه مثل خوريا (Chorea الرقص) ومولبي (Molpe الأغنية) وإيوثيميا (Euthymia المرح) وميثي (Methe السكر) وكوميديا (Komodia الأغنية الماجنة).

وهناك جماعة أخرى من أتباع ديونيسوس تحمل اسم السيلينوى (Silenoi) وهم يظهرون في الرسوم بأجساد ضخمة كثيفة الشعر، لهم ملامح تم عن حالة السكر وتشى بالفسق الذى يعيشون فيه. إنهم يشبهون الساتيروى المسنين، ويمثلون فعلاً فئة «كبار السن» فى حاشية ديونيسوس أى «شيوخ» الجماعة. ومن أتباع ديونيسوس أيضاً الكنتوروى (Kentauroi) لأنهم يمثلون القوة الحيوانية وما تجسده من نشاط وخصوية. ويظهر الإله بأن نفسه أحياناً فى زمرة الإله ديونيسوس ذلك أن بان إله ريفى. كما تظهر فى عبادة ديونيسوس بعض الشخصيات الرمزية مثل «الحسريف» الذى يتجسد فى هيئة امرأة وقور تقدم فواكه الأرض - أى باكورة الفواكه - فى طبق إلى ديونيسوس. هذه هى الصورة التى يظهر بها «الحسريف» فى الرسوم،

وتظهر ربة السلام إيريني (Eirene) أحياناً أيضاً بصحبة ديونيسوس. وهى فى هذه الحالة تحمل قرن الكثرة (Keras Amaltheias). وبالطبع كثيراً ما نجد إلى جانب إله الخمر العرييد إله الحب والرغبة إيروس جنباً إلى جنب مع ربات الفنون وربات النعم والخير.

وأقام الإغريق مهرجانات دينية عديدة تكريماً لديونيسوس، بيد أننا سنركز الحديث على تلك التى كانت تقام فى إقليم أتيكا، وذلك لأنها أكثر إتصالاً بالدراما التى نقدم لها. وكانت المهرجانات الأتيكية من نوعين فكانت مهرجانات النوع الأول تقام أيام الربيع عندما يكون نبيذ الموسم الماضى جاهزاً للشرب، وعندما تستيقظ الأرض من رقادها الشتوى لتستقبل حياة النشاط والحركة إذ تكسوها النباتات والأشجار حلة خضراء من فضل إله الخضرة ديونيسوس. وكانت مهرجانات النوع الثانى تقام شتاء بعد إنتهاء أعمال الزراعة السنوية ويحمل موسم الكروم وجنى الفواكه. وكان الإحتفال فى أثناء هذين النوعين من المهرجانات بسيطاً فلا يعدو مجرد تجمهر ريفى من أجل تكريم ديونيسوس الذى يتضرعون إليه أن يطرح البركة فى جهودهم الزراعية بأن يزيد من خصوبة أراضيهم وبساتينهم. ويسير موكب من هؤلاء الفلاحين إلى مذبح ديونيسوس لنحر ماعز هناك كأضحية أو قربان له. وتقود هذا الموكب المقدس عذراء زينت بأحلى زينة فلبست المجوهرات الذهبية وحملت على رأسها السلة المقدسة التى تحوى قربابين من الفطائر وتيجان من الزهور لتوضع فوق الأضحية. وتحوى السلة المقدسة أيضاً سكيناً ليذبح بها الماعز. ووراء الفتاة كان يسير الباقون وهم يحملون أيضاً بعض الهدايا الريفية مثل عناقيد العنب أو حبات التين وأباريق النبيذ. وكان بعضهم يرفع عالياً مسخنة تمثل عضو التذكير أى الفاللوس ورمز ديونيسوس إله الخصب. وأثناء عملية تقديم القربابين تقام الرقصات وتؤدى الأغاني تكريماً للإله، من بين هذه الرقصات رقصة ريفية يقوم بها بعض الشبان فوق أوعية الخمر المصنوعة من جلد الحيوانات، الذى لم يتخلص من شحمه بعد. وينتهى اليوم بتبادل ألخاب الشراب العام وبالمرح الصاخب.

وكان مهرجان الربيع الاصلى الأثينى يسمى أنثيستريا Anthesteria (عيد الزهور) ويقع فى فبراير من كل عام. وأهم طقس فيه الإفتتاح الرسمى لسرميل الخمر

(pithoegia). بيد أنه في وقت لاحق أضيف إحتفال ربيعى آخر هو مهرجانات ديونيسوس بالمدينة أو الديونيسيا المدنية الكبرى (ta astika (ta Megala) Dionysia) وتقع في مارس وهي أكبر وأشهر المهرجانات جميعاً. أما بالنسبة للمهرجانات الشتوية في أثينا فكانت تسمى «اللينايا» (Lenaia) أى «أعياد عصر النيبذ» وكانت تقام في يناير. وفي المقابل كان هناك إحتفال شتوى ريفى آخر يقام بمناطق أتيكا الأخرى في غضون شهر ديسمبر وأطلق عليه إسم مهرجانات ديونيسوس الصغرى (Ta mikra Dionysia)^(٤).

ويبدو أن مهرجانات ديونيسوس الأتيكية قد تميزت بالبساطة الريفية وفقدت معظم سماتها الشرقية. بيد أن الأمر لم يكن كذلك بالنسبة لبقية أنحاء بلاد الإغريق. ففي كثير من الأماكن ظلت الطقوس كما هي مشبعة بعناصر الجزل الوجداني (orgiasmos) الآسيوى. وتميزت بصفة خاصة الطقوس التي كانت تقام في إقليم فوكيس وبويوتيا على سفوح جبل البرناسوس وكيشايرون في إطار مهرجانات صاخبة تعقد كل عامين. إذ سادت فيها روح النشوة العنيفة والجزل والإلتهاب أو الذوبان في شخص الإله المعبود. وكانت هذه الطقوس تعقد شتاء وفي أثناء الليل فوق قمم الجبال. وكانت النساء هي التي تقوم بهذه الطقوس العنيفة، إذ يلبسن جلود الغزلان كباكخيات ويضعن الثعابين في شعرهن، والمشاعل المتوهجة في أيديهن ويندفعن إلى قمم الجبال في حالة من اللاوعى، وهن يقرعن بقوة دقات عنيفة على الصنج وينفخن في المزمار، ويمثلن إصطياد الوحوش وتمزيقها إرباً إرباً وابتلاع لحمها نيئاً^(٥). ومثل هذه العبادة بطقوسها العنيفة وجزلها الوجداني الأشبه بالجنون وأسرارها الملغزة وطابعها الشرقى العام لم ترق للأثينيين فاستعاضوا عنها بعبادة إلههم ديونيسوس على نحو فيه الكثير من البساطة. ومن ثم يرى العلامة هيج أن هذه الطقوس العنيفة ذات الأصول الشرقية لا تهمنا كثيراً ونحن ندرس أصل الدراما^(٦). وإن كنا نحن بدورنا نتحفظ على ذلك الرأى ونبرز ظهور هذه الطقوس في مسرحية يوريبديدس «عابدات باكخوس» مما يدل على أن هذه الطقوس - التي ربما ظهرت في مسرحيات أخرى كثيرة فقدت ولم تصل إلى أيدينا - قد لعبت دوراً بارزاً في ولادة الدراما.

٢ - الديثورامبوس أو الجنين الدرامى

تحدثنا فى الباب السابق عن الديثورامبوس كأغنية جماعية تمثل آخر مراحل تطور الشعر الغنائى، وستتناول الديثورامبوس الآن كنزاة للشعر الدرامى. وإن دل ذلك على شىء فإنما يدل على أن الدراما قد ولدت ولادة طبيعية من الشعر الإغريق نفسه بعد مروره فى مراحل تطور قادمة إلى هذا النوع المعقد من الشعر، أى الشعر الدرامى الذى فى الواقع يحتضن كل فنون الشعر ويكتف كل مراحل تطوره.

ترتبط المهرجانات الأتيكية الشتوية بنشأة الكوميديا التى لهذا السبب كانت تسمى أحياناً «تريجوديا» (Trygodia) أى «أغنية تفل أو حثالة العنب». وفى هذه الاحتفالات يسير موكب المعريدين (الكوموس Komos) وهم يحملون مسخه لعضو التذكير (الفاللوس) ويرددون أغنية لـديونيسوس تسمى «الأغنية الفاللية» (Phallikon). وبين الحين والحين كان قائد الموكب يسلى المشاهدين بإلقاء بعض النكات البذيئة التى يرتجلها إرتجالاً، سواء فى هيئة مونولوج طويل أو ديالوج أى حوار مع بعض المغنين من رفاقه فى الموكب. ومن هذا الخليط الذى يمزج بين الأغاني والنكات والمونولوج والديالوج نشأت «الكوميديا». ومع أن الفن الكوميدى قد تطور عن هذا الأصل البدائى الفج، إلا أنه بالطبع قد تخلص من أغلب مظاهر البداوة والغلظة هذه وإن ظل يحتفظ ببعض سماتها حتى النهاية وكما يبدو من مسرحيات أريستوفانيس على سبيل المثال.

أما التراجيديات فقد ولدت فى مهرجانات ديونيسوس الربيعية عندما كان الريفيون يلتقون فى حشد كبير لإفتتاح براميل الخمر الجديدة، ويرحبون بخصومة الطبيعة المتجددة فى هذه الآونة التى تزدان فيها الأرض بالأزهار والثمار. ويستدل العلماء على نشأة التراجيديات من هذه المهرجانات بحقيقة أن العروض المسرحية التراجيدية كانت فيما بعد الملمح الرئيسى لأعياد ديونيسوس بالمدينة، وهى المهرجانات الربيعية الكبرى، بينما لم تدخل التراجيديات فى برنامج أعياد اللينايا الشتوية إلا فى وقت متأخر نسبياً.

كما أنها كانت في هذه الأعياد تحتل مركزا ثانويا بالنسبة للكوميديا. وهناك دليل آخر وهو أن الديثورامبوس الذى نشأت منه التراجيديا لم يكن له مكان قط في عروض أعياد اللينايا إبان الفترة الكلاسيكية، في حين أنه كان يمثل عنصرا جوهريا ورئيسيا في أعياد ديونيسوس الربيعية بالمدينة. ففي هذه الأعياد إعتاد الناس أن يحتشدوا ليمتدحوا إله الخمر والخضرة ديونيسوس مانح الخيرات في أغنية تسمى الديثورامبوس التى نشأت منها التراجيديا بشهادة أرسطو نفسه.

ويبدو أن الديثورامبوس - كأشياء أخرى كثيرة في عبادة ديونيسوس - قد وفد أصلا من فريجيا بآسيا الصغرى، إذ كان يغنى بمصاحبة موسيقى مؤلفة على النمط الفريجى بواسطة الفلوت (المزمار)، وهى آلة فريجية الأصل على الأرجح. ولقد وردت أول إشارة للديثورامبوس في أشعار أرخيلوخوس (شذرة ٧٧)، بيد أنه ازدهر في طيبة وكورنثة وجزيرة ناكسوس مما يعنى أنها كانت مراكز مهمة في العبادة الديونيسية. هذا وقد احتلت الأغاني الديثورامبية مكانة بارزة في أعياد ديونيسوس الربيعية بآتيكا.

والديثورامبوس - كما رأينا في الباب السابق - أغنية جماعية تؤدىها جوقة، وهى تقوم ببعض الحركات التعبيرية والرقصات التى تشرح وتؤكد معانى الكلمات. وكانت الرقصة الديثورامبية تسمى «تيرباسيا» (Tyrbasia)، أما الموضوع الرئيسى لكلمات الأغنية الديثورامبية فهو أسطورة ديونيسوس، أو بالتحديد عرض بعض مراحل من حياة هذا الإله في أسلوب غنائى وبوسيلة التنكر أو المحاكاة بالكلمة والحركة. ذلك أن المغنين - الراقصين أفراد الجوقة كانوا يتنكرون على هيئة ساتيرون أو أية جماعة من أتباع ديونيسوس - كما سبق أن ألقينا - لكى يجعلوا الأحداث التى يسردونها أقرب إلى التصديق والحيوية. ولقد ظلت المسرحية الساتيرية تحتفظ بهذا العنصر التنكرى إلى النهاية، فهى تعد أكثر فروع الدراما الثلاث - أى بالمقارنة مع التراجيديا والكوميديا - قريبا من أصلها الديثورامبي. وبهذه الصورة من الهيئة والملبس كان أفراد الجوقة يرقصون في دائرة حول مذبح ديونيسوس الذى ينبعث منه دخان القرايين. وانطلقت أصواتهم تتغنى بمغامرات هذا الإله وتؤكد كل معنى بهذه الحركة أو تلك من اليدين أو القدمين أو سائر أعضاء الجسم بهدف إقناع المتفرجين

بأن ما يروونه ليس مجرد حكاية أسطورية قديمة، بل هو أمر أقرب ما يكون إلى الحقيقة والواقع.

حقا كانت هناك طقوس مماثلة لطقوس ديونيسوس في بلاد الإغريق - بل وخارجها - مثل تلك الرقصة التي كانت معروفة في جزيرة ديلوس وتسمى كران (krane) وتحكى قصة هروب ثيسوس من قصور التيه (اللابيرينثوس)، حيث كان الراقصون ينتظمون في صف طويل ويتحركون إلى الأمام وإلى الخلف أو إلى الداخل والخارج ليصنعوا بذلك مناهات اللابيرينثوس. وفي دلفي أيضا كان الصراع بين أبوللون وبشون يقدم في صورة تمثيلية مماثلة. بيد أن أقرب الرقصات الإغريقية جميعا إلى الديثورامبوس هي تلك التي كانت تمارس في كريت، وهى تتصل بمولد زيوس رب الأرباب. فالجوقة هناك كانت ترتدى ملابس جماعة الكوريتيس، وهم في الأسطورة الذين كانوا قد أنقذوا زيوس طفلا رضيعا، وهم بهذه الملابس التنكرية يغنون ويرقصون ويمثلون مراحل القصة كلها. فكرونوس والدزيوس يتلغ كل أطفاله، ربا زوجته تعاني آلام حمل الجنين - زيوس - ثم تلد، الكوريتيس يحاولون إخفاء صرخاتها وبكاء وليدها زيوس الرضيع بدقات قوية على الصنج. وبالفعل ينجحون في إنقاذ الطفل تحت ستار هذه الضوضاء الصاخبة^(٧).

بيد أن أسطورة ديونيسوس هي التي - أكثر من غيرها - حفلت بأحداث صالحة للتمثيل في إطار الديثورامبوس: ميلاده العجيب، تربيته فوق جبل نيسا، غزوه للهند، صراعه مع ملوك طراقيا وطيبة (وهذا هو موضوع «عابدات باكخوس» ليوريبيديس)، رحلته الخطرة إلى جزيرة ناكسوس، زواجه من الزوجة المهجورة أريادنى... إلخ. هذا مع أن بعض الدارسين يرون أن الديثورامبوس كان يقتصر على قصة ميلاد ديونيسوس، بدليل أن هذا الديثورامبوس كان يؤدي في أيام الربيع فقط حيث تولد الحياة والخضرة من جديد. وبلغ الأمر ببعض الدارسين إلى حد أنهم يفسرون كلمة «ديثورامبوس» على أنها تعنى «البابان» أو «المدخلان»، على أساس أن الأسطورة تجعل مولد ديونيسوس مزدوجا أى من رحم سيميل وفخذ زيوس*. وجدير بالتنويه أن الاشتقاق اللغوى لكلمة «ديثورامبوس» موضع خلاف

* تقول الأسطورة أن زيوس رب الأرباب ذهب إلى معشوقته البشرية سيميل في كامل هيته والوهته فأصابته صاعقه سيميل وأهلكتها. فآخذ من بطنها الجنين وزرعه في فخذها حتى إكتمل نموه، وولد هكذا ديونيسوس.

حاد بين الفقهاء، ولم يتفق عليه العلماء. منهم من يقول أنه متصل بكلمة « النصر » (thr.ambos) وآخرون يرون أنه من أصل فريجي. المهم أن الديثورامبوس كان على الأرجح يتناول كل مراحل حياة ديونيسوس لا مولده فحسب.

ومن الطبيعي أن الديثورامبوس في بداية ظهوره كان مجرد أغنية فولكلورية تقليدية أكثر من كونه ضرباً من ضروب الأدب الرسمي. ودليل ذلك أن القائمين بالغناء والرقص كانوا من الفلاحين، أى الأفراد العاديين الذين يفعلون ما يفعلون تطوعاً وبصورة تلقائية في إحتفالاتهم الدينية بالريف. وتطور الديثورامبوس وتهديه وتشديه على أيدي شعراء ماهرين ومغنين وراقصين محترفين دخل من باب الشعر الرسمي ذى القيمة الأدبية العالية، وهذا ما يحدث عادة لسائر فنون الأدب الشعبي. ويرجع الفضل في تطور الديثورامبوس إلى الدورين بصفة عامة، ذلك أنهم - وكما رأينا في الباب السابق - كانوا قد بلغوا شأواً عظيماً وتقوفاً في كافة أنواع الشعر الغنائى ولاسيما الجماعى، وهو شعر يجمع بين الغناء والرقص وفن السرد، وهذا ما نلاحظه في أشعار الكمان وستسيخوروس وغيرهما.

وكان آريون يعد أشهر عازفى الزمار (الهارب) في زمانه وهو أول من أعطى عناوين ثابتة وعددة لأغانيه الديثورامبية، فهذا ما أخبرنا به هيرودوتوس (الكتاب الأول فقرة ٢٣). ومع أن آريون من مواليد ليسبوس إلا أنه قضى معظم سنى حياته في قصر بيريندروس طاغية كورنثة. وقيل إنه عاش إبان أواخر القرن السابع وأوائل السادس. ولا نجد ما يدعونا إلى تصديق الروايات القديمة المبالغ فيها والتي تعزو إلى آريون إختراع الديثورامبوس، ولكن من الأرجح أنه أدخل عليه تحسينات هائلة. فيقال إنه أول من إبتدع الشكل الدائرى للرقصة الديثورامبية حتى أن الأساطير تسميه « إبن الدائرة » (kykleos huioi)، بيد أن الشكل الدائرى قد يكون أمراً بديهاً وطبيعياً في رقصات تؤدى حول مذبح ديونيسوس، ولكن يبدو أن آريون هو أول من أوجد النظام والنسق في مثل هذه الرقصات التلقائية. وربما كان هو أول من ثبت عدد الراقصين فجعلهم خمسين، وهو العدد الذى ظل دون تغيير بعد ذلك. وربما يكون آريون هو الذى أدخل النظام الأنيستروفى للشعر الديثورامبي، وهو نظام من المرجح أنه كان متبعاً في بقية أنواع الشعر الغنائى عند الدورين،

وكان الهدف منه هو ترتيب حركات الراقصين المتتابعة والمتبادلة. ويقال أيضاً أن آريون أحدث تطوراً جوهرياً في موسيقى الديثورامبوس فجعله نظاماً أكثر وقاراً من ذى قبل. واستبدل بالنغم* الدورى الثقيل الموسيقى الفريجية المؤثرة وإستخدم المزممار (المهارب) جنباً إلى جنب مع الفلوت. ولو أننا لا نملك دليلاً قاطعاً على أنه صاحب الفضل في كل هذه التعديلات.

ولعل أهم ما يعزى إلى آريون من تعديلات على الأغنية الديثورامبية هو أنه أوجد بعض الفقرات التى تلقى بين الحين والآخر أثناء الغناء، أى أجزاء حوارية موزونة (emmetra legontas) كما يرد في موسوعة سودا (أوسويداسن). تحت إسمه «آريون». ولكن لا تشرح لنا الموسوعة المذكورة طبيعة هذه الأجزاء بدقة، وإن كان بوسعنا أن نتعرف عليها من مصادر أخرى. فأرسطو مثلاً يقول لنا بأن بذرة التراجيديا جاءت من «الأحاديث*» التى يلقيها قائد أغنية الديثورامبوس «apo ton exarchonton ton dithyrambon»^(٨). وفي هذه الفترة كان قد أصبح في حكم المعتاد أثناء عروض الديثورامبوس أن يصعد قائد الجوقة منصة ما (trapeza) ويتبادل الحوار من هناك مع بقية أفراد الجوقة. ولو أن البعض يرى أن هذا قد حدث بعد عصر آريون الذى لا تفصله عن تأسيس سوى ثلاثون عاماً. وعلى أية حال فليس من المستبعد أن تكون الأحاديث التى أدخلها آريون عبارة عن حوار بين قائد الجوقة وبقية أفرادها. وقد يكون موضوع هذه الأحاديث الحوارية هو مغامرات ديونيسوس. وقد يكون الهدف من وضعها في صورة حوار هو شرح أو تعميق بعض المعانى الواردة في الأغنية الديثورامبية. ويبدو أن هذه الأجزاء الحوارية قد نظمت في الوزن الرباعى التروخى، وصاحبها رقصات صامتة من جانب الجوقة. وسواء أكانت هذه الأجزاء الحوارية من إبتداع آريون، أو أنه أخذها من شعراء سبقوه إليها، وإقتصر دوره على مجرد التهذيب والتشذيب. فإن الأمر الذى لا يتطرق إليه الشك أن هذه الأجزاء الحوارية - التى قد تبدو أنها عنصر ثانوى بالنسبة للأغنية الديثورامبية - هى أكبر خطوة نحو ولادة التراجيديا الإغريقية، فهى النواة الأولية في الفكرة الدرامية ككل.

* يترجم هاميلتون فايف كلمة exarchonton على أنها تعنى المقدمة التى يلقيها قائد الجوقة. راجع طبعة لوب (Loeb) لترجمة «فن الشعر» من ١٦ - ١٧.

وهناك سؤال مهم ينبغى أن يشغلنا الآن. ونعنى ما هو الطابع السائد على الديثورامبوس كما عرفه آريون والدوريون؟ هل هو طابع مأساوى جاد أم كوميدى هزلى؟ هذا ما تختلف فيه الآراء بشدة فبعض الدارسين يزّون أن الطابع الحزين هو الأساس والأصل. ذلك أن التراجيديا برأيهم نبعت من الديثورامبوس الذى كان موضوعه الرئيسى هو التعبير عن «آلام ديونيسوس». أما بالنسبة للساتىروى ودورهم فى هذه الأغنية فإنهم كانوا يقومون بالرقص والغناء تعبيراً عن تعاطفهم مع سيدهم هذا أى الإله ديونيسوس، وعن إستعدادهم لخوض الحرب من أجله، أو على الأقل لمشاطرته آلامه. ويحمل الجانب الجزئى الوجدانى فى طقوس عبادة ديونيسوس هذا الطابع المأساوى التمثل فى معاناة «عابدات باكخوس» المجذوبات كما يظهر من مسرحية يوريبديدس التى تحمل هذا العنوان. بيد أن وجود الساتىروى فى الأغنية الديثورامبية الدورية يجعل عملية المواءمة بينهم وبين الطابع الجاد أمراً عسيراً. وفى هذا المجال يمكن أن نسترشد برأى أرسطو، الذى يقول أن طابع الجدية فى التراجيديا كان أمراً مستحدثاً، أى نجم عن تطوير أدخل فى فترة لاحقة على الديثورامبوس الذى غلب عليه الطابع الساتىرى الهزلى والمقولة الكوميدية والأوزان المفعمة بالحركة المرحية والرقص الصامت^(٩).

وهكذا فمن الصعب علينا الأخذ برأى من يقولون أن الديثورامبوس كان أغنية ذات طابع حزين. ومع ذلك فعلىنا أن لا نذهب بعيداً ونبالغ فى تفسير أقوال أرسطو، لأن الأغنية الديثورامبية فى الواقع تعرضت لكثير من عمليات التطوير والتنويع. ونظرة واحدة على المسرحيات الساتيرية التى وصلتنا والتى تعد إستمراراً للطابع الساتىرى فى الديثورامبوس كقيلة بأن تظهر لنا أن الأغنية الديثورامبية لم تكن كوميدية خالصة ولا هزلية صافية، بل حوت عناصر رفيعة المستوى من الشاعرية والقدرة على التخيل الرومانسى. ومن الممكن أن نصف الأغنية الديثورامبية بشيء قريب من هذا، فهى قد جمعت بين النكات الفجة والسخرية الماجنة جنباً إلى جنب مع العواطف الجادة، وواءت بين كلماتها ورقصاتها بطابعها هذين المتناقضين من جهة، وبين هذا الجزء أو ذاك من أسطورة ديونيسوس التى يقدمونها من جهة أخرى. من هنا كان سهلاً عليهم أن يركزوا على العنصر الجاد لتطوير التراجيديا، والإبقاء على الطابع المزوج - الجاد والهزلى معاً - فى المسرحية الساتيرية.

في هذه الفترة تقريبا بدأ الناس يستخدمون كلمة تراجيديا (tragoidia) لوصف الأغاني الديثورامبية التي نظمها آريون وخلفاؤه. وقالوا أن آريون هو مخترع «الأسلوب التراجيدي» (tragikos tropos). وسميت أغانيه بالتراجيديات وإعتبر هو وإيجينيس من سيكيون وأيسخولوس وفرونيخوس وغيرهم شعراء تراجيدين (tragoidoi poietai). وتعني كلمة تراجيديا (tragoidia) حرفيا «أغنية الماعز». فلماذا تستخدم هذه الكلمة لوصف الأغنية الديثورامبية؟ لم يتفق العلماء في الإجابة على هذا السؤال. وقد يكون السبب هو أن الديثورامبوس كان يؤدي أثناء عملية تقديم الماعز كأضحية لديونيسوس، أو لأن الماعز كان الجائزة المرصودة للشاعر الفائز في المسابقة الديثورامبية. ولو أن الفائز الأول في هذه المسابقات - إبان القرن السادس - كان يمنح ثورا والثاني إبريقا من الخمر والثالث ماعزا. بيد أنه في المسابقات الأثينية التراجيدية كانت الجائزة الأولى فعلا هي الماعز. على أية حال فإن الرأي المرجح الآن هو أن الساتيروى - أى أفراد جوقة الديثورامبوس - كانوا يسمون «المعيز» (tragoi) بسبب مظهرهم أى ربما تنكروا في جلود الماعز، وبسبب الحرية والتسيب اللذين إتسمت بهما تصرفاتهم وكلماتهم وهم يغنون ويرقصون. ومن مزايا هذا التفسير أنه يوفق بين اشتقاق كلمة «تراجيديا» أى «أغنية المعيز» وبين اشتقاق كلمة «كوميديا» (komoidia) بمعنى «أغنية جماعة المعريدين» (komos) أو «الأغنية الماجنة».

وعلى أية حال فلقد حافظت الأغنية الديثورامبية على تطورها في إتجاهين وإلى النهاية. الإتجاه الأول وهو الأقدم يتمثل في إستمرارها كأغنية جماعية تنتمى للشعر الغنائى. والإتجاه الثانى وهو الأحدث يتمثل في أنها شقت طريقها إلى الدراما التمثيلية. ومن ثم فلقد أصبح لكل كلمة من الكلمتين «ديثورامبوس» و «تراجيديا» معناها الخاص والمحدد. الأولى تعنى الأغنية الجماعية الأصلية، والثانية تعنى المسرحية التي تطورت عنها واستقلت بذاتها.

ولقد تطور الديثورامبوس منفصلا عن التراجيديا فيما بعد بالتخلص من الأجزاء الحوارية التي أدخلها آريون. وبدأ يوسع دائرة إهتمامه وأفق موضوعاته لتشمل أساطير أخرى غير أسطورة ديونيسوس، وتغيرت الجوقة الساتيرية إلى جماعة أخرى عادية.

وأقيمت المسابقات الديثورامبية في أنحاء كثيرة من بلاد الإغريق، وفي أثينا ابتداء من عام ٥٠٨ (أى في حياة أيسخولوس المبكرة). وبلغ الديثورامبوس ذروته على أيدي بنداروس وسيمونيدس - وهذا ما رأيناه في الباب السابق - ثم تدهور بعد ذلك. ووصل سوء الحال والتدهور بالديثورامبوس وشعره أن ظهر مثل إغريق يقول «غبي مثل الديثورامبوس» (kai dithyrambon noun echeis elattona)^(١١).

أما التيار الذى قاده آريون فظل يتطور حتى نشأت عنه المسرحية الساتيرية على أيدي الأثينيين. وهكذا قيل إن بنداروس نظم «سبعة عشر مسرحية تراجيدية» كما نسبت إلى سيمونيدس بعض التراجيديات أيضا. وبالطبع فهي ليست تراجيديات من النوع الذى كتبه كل من فرونيخوس وأيسخولوس، كما أنها ليست أغاني ديثورامبية على أحدث ما وصلت إليه من تطور. لأن قصائد بنداروس الديثورامبية تذكر صراحة وتميز بوضوح عن «دراماته التراجيدية» (dramata tragika). وليس بوسعنا سوى أن نرجح أنها كانت أغاني جماعية تراجيدية من الطراز القديم، ويسمى بعضها الدارسين «تراجيديات غنائية». ولقد إختفت على أية حال منذ منتصف القرن الخامس.

تبنى الأثينيون التحسينات التى أدخلها الدوريون على الديثورامبوس، ومن هذا الإنتماج نبتت الدراما التراجيدية. وعندما يزعم الدوريون - كما يرد عند أرسطو^(١٢) - أن التراجيديا من إختراعهم فهو زعم لم يأت من فراغ. وإن كان بعض العلماء ينفون أن يكون الديثورامبوس الأتيكى قد تأثر بالتحسينات السدورية. وفي الواقع لا يمكن إنكار التأثير الدورى على التراجيديا بنفس الدرجة التى لا يمكن بها أيضا إنكار أن إختراع التراجيديا الحقيقية، أى تحويل أغنية الجوقة الديثورامبية إلى مسرحية تمثيلية، هو إختراع أثينى محض ندين به لثيسبيس. وفي النهاية فهناك نظرية تقول بأن التراجيديا نشأت عن طقوس عبادة الأبنطال^(١٣)، كما أن هناك نظريات أخرى فى نشأة الدراما^(١٤).

٣ - ثيسبيس وبدايات فن التراجيديا

ولد ثيسبيس في قرية إيكاريا بمنطقة ماراثون عند سفوح جبل بتيليكوس، وهي القرية التي إكتشفت المدرسة الأمريكية للآثار بأثينا موقعها في نهاية القرن الماضي. إنها منطقة خضراء تطل عليها الجبال ومنها ترى جزيرة يوبويا على البعد. وكانت هذه المنطقة مركزًا كبيرًا من مراكز عبادة ديونيسوس. أما إنسم القرية نفسها إيكاريا فهو مشتق من إيكاروس البطل الأسطوري الذي حظى بشرف أنه كان أول من إستقبل في أتيكا الإله الجديد ديونيسوس. أدخل إيكاروس زراعة الكروم وصناعة النبيذ في منطقته، فقتله أهلها من الرعاة في نوبة من نوبات السكر العنيف، وعندئذ إنتحرت إبنته إريجونى شنقًا وحرزًا على أبيها. وأدت هذه الحادثة المؤسفة إلى قيام شعائر وطقوس سنوية للتطهير، إعتادت فيها العذارى أن يعلقن أنفسهن فوق الأشجار تخليدًا لموت إريجونى أو تكفيرًا عنه. وهناك أساطير أخرى وطقوس أخرى في قرية إيكاريا والقرى المجاورة. المهم أن المنطقة كانت تحتل مكانة خاصة في أسطورة ديونيسوس، وكانت مهرجاناته بها ذات طابع خاص أيضًا. إذ تميزت بفخامتها وشهرتها حتى أن سوساريون (Susarion) الشاعر الكوميدي هاجر من موطنه ميجارا ليقم في إيكاريا. ويقال إنه هناك وضع أسس فن الكوميديا.

هناك ولد ثيسبيس في بداية القرن السادس، وهناك أمضى سنوات صباه وشبابه، وهناك شرع في تطوير الديثورامبوس. وكان أهم تعديل أدخله هو إيجاد «الممثل» لأول مرة في مقابل «المغنى» و«الراقص» (choreutes). وكلمة ممثل (hypokrites) باللغة اليونانية تعنى حرفيًا «المجيب»، لأن عمل الممثل الأصلي كان آنذاك يتمثل في أن يدخل في حوار مع أفراد الجوقة بأن يجيب على أسئلتهم. ومن الواضح أن هذا التعديل يهدف أساسًا إلى زيادة الأجزاء الحوارية التي كان قد أوجدها اريون - أو غيره - من قبل. فبعد أن كانت من عمل أفراد الجوقة أو قائدهم صارت الآن من عمل شخص مستقل أوجد خصيصًا لهذا الغرض. وقد

يبدو هذا التعديل بسيطاً ولكنه في الواقع يعد الخطوة الكبرى التي وضعت الأغنية الديثورامية على طريق الدراما. فهي الخطوة التي حولت هذه الأغنية إلى تمثيلية حقيقية. كان الممثل يدخل ليأخذ دور هذه الشخصية أو تلك عن طريق الحديث الفردي (المونولوج) أو الحوار (الديالوج) فيسرد أحداث القصة. حقاً إن هذه العناصر كانت موجودة من قبل في الأغنية الديثورامية، ولكن نيسبوس أبرزها وجعلها المحور الرئيسي. وقد يكون تنكر أفراد الجوقة في هيئة الساتيروى ضرباً من التمثيل والتجسيد، بيد أنهم لم يكونوا سوى شهود أو متفرجين على قصة وأحداث لم يؤدوا فيها دوراً. فجاء الممثل وغير هذا المفهوم، لأنه هو الذى يقوم بالحدث الرئيسى فى القصة المعروضة. ومن ثم فإنه فى حين كان الحوار بين أفراد الجوقة وقائدها من قبل يدور حول أحداث وقعت لآخرين، فإن الأمر يختلف الآن كثيراً لأنه لأول مرة تدخل الشخصية الرئيسية، أى بطل الأحداث ليرى ويمثل ما حدث له هو. فعلى يد نيسبوس إذن ولأول مرة جاءت الشخصيات نفسها لتقف أمام الجمهور وتمثل وقائع الحدث التى تريد أن تطلع الناس عليها. وهذا هو أساس الفكرة الدرامية ككل وكما يرد عند أرسطو فى تعريفه للتراجيديات. وهو فى نفس الوقت يمثل الخط الرفيع الذى يفصل بين الشعر القصصى أو الملحمى والشعر التمثيلى. وكان الممثل الوحيد الذى إستخدمه نيسبوس يؤدى كافة الأدوار على التوالى، سواء كانوا آلهة أم ملوكاً أم رسلاً الخ. وهو يتخذ هيتهم بالتناوب ويتقمص شخصيتهم بالحركة والكلمة ويعبر عن مشاعرهم. فلا غرو إذن أن يعتبر نيسبوس لدى القدامى والمحدثين خالق فن التراجيديات.

ولم يصلنا مما كتب وعرض نيسبوس شئ يذكر، ولكننا نستطيع أن نستقى بعض المعلومات المتفرقة من هنا وهناك، أى من بعض الذين تحدثوا عنه من القدامى واللاحقين. فقليل إنه هو نفسه الذى كان يقوم بدور «الممثل» فى مسرحياته، إذ ظهر ليلعب أدوار الشخصيات العديدة التى قدمها على التوالى. واستطاع أن يفعل ذلك بفضل بلوثة إلى تغيير ملابسه، كما كان يغطى وجهه إما بالرباص الأبيض أو بنبات الرجلة. ولكنه لم يلبث أن اخترع القناع الكتانى. ومما يذكر أن أقنعة نيسبوس كانت تصور وجوه الرجال، أما الأقنعة النسائية فلم تعرف

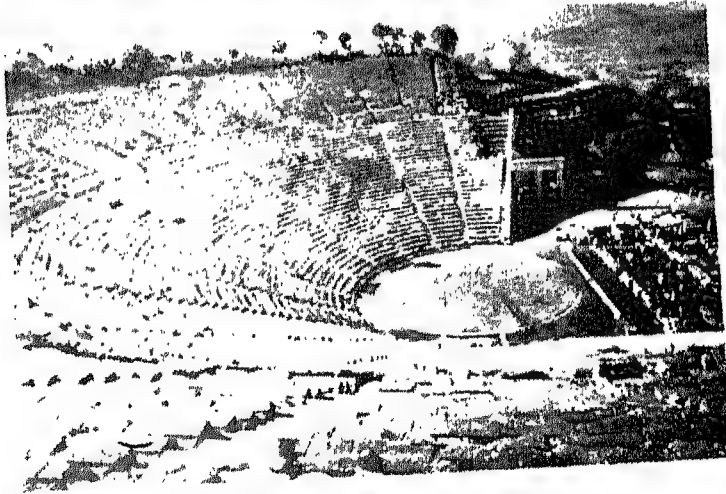
إلا في وقت لاحق. ومن هنا يمكن أن نستنبط حقيقة أن مسرح ثيسبيس لم يتضمن أدوارًا نسائية. والجدير بالملاحظة أن الأقنعة - وهي تقنية تناسب العرض في الهواء الطلق - ظلت تستخدم بلا إنقطاع حتى نهاية المسرح الإغريق.

واستلزم إدخال الممثل في مسرح ثيسبيس إحداث تغيير في المنصة التي كان يقف عليها من قبل قائد الجوقة الديثورامبية ليتحدث إلى بقية أفرادها. إذ كان لا بد من أن تتواءم هذه المنصة مع وجود ممثل يلعب عدة أدوار. فأقيم في خلفية المنصة مكان صغير مغطى يمكن أن يتوارى خلفه الممثل لكي يغير ملابسه وقناعه. وسمى هذا المكان المستحدث «السقيفة» (skene). فيبدو أن ثيسبيس استخدم مكانًا مسقوفًا بين الحين والآخر ليغير ملابسه وقناعه. وهذه المنصة وسقيفتها هي أساس أو نواة «خشبة المسرح» الحديث بما في ذلك ما نسميه الخلفية أو «المشهد» «scene». حتى أن هذه الكلمة الإنجليزية - ومثيلاتها الأوريات - اشتقت من الكلمة الإغريقية (skene) أي من اسم السقيفة التي أدخلها ثيسبيس. ولكن الأخير أوجد هذه السقيفة - الخلفية لا لكي يصور مشهدًا معينًا، وإنما مجرد إعطاء الفرصة لنفسه لكي يغير الملابس والقناع. أما رسم هذه الخلفية لتصوير مكان ما يجري فيه الحدث الدرامي فهذا اختراع آخر سيتوصل إليه اللاحقون.

وتستحق شهادة هوراتيوس بعض العناية هنا، إذ يقول إن ثيسبيس تعود أن يتجول بعروضه المسرحية في عربات (plaustra, plostra) وإن الممثلين كانوا يغطون وجوههم بختالة أو تفل العنب (faex)، ولو أنه يعبر عن اعتقاده بأن هذه العادة الأخيرة نجمت عن خلط بين ممثلي التراجيديا وممثل الكوميديا الذين بالفعل كانوا يستعملون تفل العنب (trugi) حتى أن الكوميديا كانت تسمى - كما سبق أن ألمحنا - «أغنية ختالة العنب» (trugodia)^(١٤). أما مسألة عرض مسرحيات ثيسبيس فوق عربات متجولة فمن العسير تفسيرها، لأنها لا تتفق مع كل ما نعرفه عن أضل التراجيديا. وقد تكون ملاحظة هوراتيوس نجمت هي نفسها عن خلط آخر، إذ كانت العادة في مهرجانات الأنثيستيريا واللينايا أن يمتطي المحتفلون عربات (hamaxa) عبر الطرق ويخاطبون المتفرجين على الجانبين بنكات بذئنة على نحو ما يحدث في الإحتفالات الكرنفالية الأوربية إلى يومنا هذا.

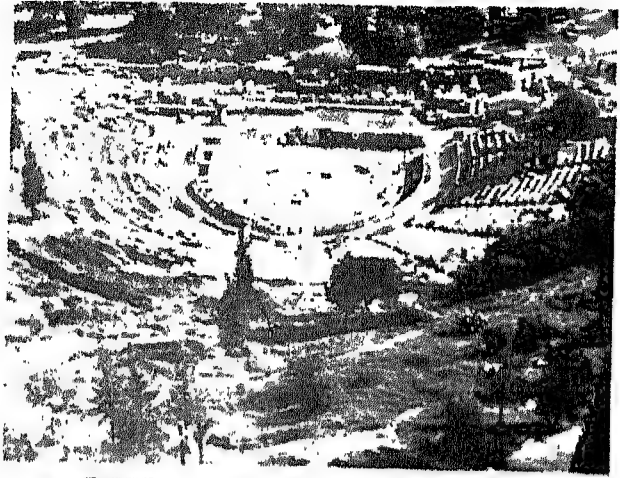


شکل ۱۲
أفراد الجوقة يرتدون ملابسهم

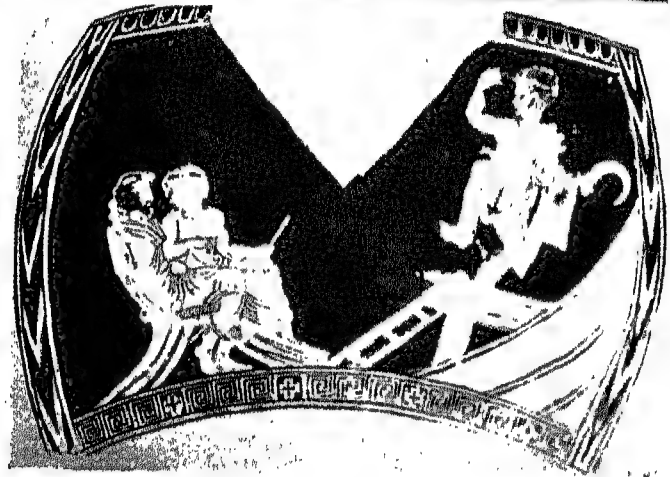


شکل ۱۳
مسرح إبيداوروس

شكل ١٤
مسرح ديونيسوس في أثينا



شكل ١٧
تمثيل آخر يسك بقناعه



شكل ١٥
تمثيل كوميدى على منصة التمثيل



شكل ١٦
تمثيل يسك بقناعه

وكانت تراجيديا ثيسبيس بسيطة الطابع، إذ يأتي الممثل في بدايتها إلى المنصة ويلقى حديثاً يحتوي على شرح تمهيدى للحبكة، ويسمى هذا الحديث «برولوجوس» (prologos). ثم تتلو ذلك الحديث الفردى (مونولج) بعض أغاني الجوقة السقى تؤدّيها أمام المنصة مصحوبة بالرقصات المناسبة. وفيما بين الأغنية والأخرى يظهر الممثل من جديد بعد أن يكون قد غير ملابسه وقناعه بما يتلائم مع الشخصية التى يؤدى دورها. وكانت أحاديث الممثل إما سردية فردية طويلة (rhesis) حيث يروى ما وقع من أحداث فى مكان ما أو فى زمن ماض، أو يدخل فى حوار (ديالوج) مع قائد الجوقة. وكان سبب ذلك هو عدم وجود ممثل آخر. بيد أن هذه السمات العامة للمسرحية الثيسبية ظلت موجودة على نحو أو آخر فى المسرح الإغريق وحتى النهاية بعد أن وصلوا إلى حد استعمال ممثل ثالث (وربما رابع). فلا تخلو أية مسرحية إغريقية تقريباً من أحاديث فردية طويلة سردية - وهو ما قد يكون على الأرجح من موروث الشعر الملحمى الإنشادى - ومن أجزاء حوارية بين الممثل وقائد الجوقة.

وليس من السهل علينا أن نعرف الوزن الذى نظمت به مسرحيات ثيسبيس وما من سنبل أمامنا سوى التخمين. فقبل ثيسبيس كان الوزن المستخدم فى الحوار بالأغاني الديثورامية هو الرباعى التروخى. وبعد ثلاثين أو أربعين سنة من موت ثيسبيس نجد الوزن الإيامى الثلاثى هو المستخدم بصفة منتظمة فى الحوار بالمسرحيات التراجيدية. ومن المرجح أن ثيسبيس كان يستخدم هذين الوزنين دون تفرقة. فليس من المتصور أن يكون قد هجر الوزن التروخى القديم كلية لأن هذا الوزن ظل يستخدم حتى بعد عصره. ومن ناحية أخرى فإن الوزن الإيامى الذى ساد التراجيديا - لاسيما فى الأجزاء الحوارية - بعد ثيسبيس مباشرة من الصعب أن يكون قد حقق هذه الغلبة والسيادة فى مثل هذه المدة القصيرة. ومن المفيد هنا أن نتذكر أن سولون المشرع الأثينى - معاصر ثيسبيس - كان قد استخدم هذا الوزن فى أشعاره السياسية. وهذا يعنى أنه كان وزناً شائعاً فى أيام ثيسبيس الذى كان بالقطع يستخدم هو أيضاً.

ولا يفوتنا أن نربط إكتشاف الدراما على يد ثيسبيس بالموروث الملحمى، وبعبارة

أخرى نريد القول إن الدراما تعد تطورا في التقنية الملحمية الإنشادية نفسها^(١٥). إذ يقال إن المنشدين الملحميين كانوا قد تعودوا التجمع ليقوموا حفلا إنشاديا ومناقشات حول أشعار هوميروس. فكان كل منشد يأخذ دورا واحدا يؤديه، وبذا يشتركون جميعا في أداء الحفل. ويقال إن هذه الطريقة المبتكرة في الإنشاد الملحمي هي التي أوجت إلى تأسيس بفكرة الحوار الدرامي. بل إن تأثير الملحمة أوسع من ذلك بكثير لأنه يدخل في جوهر التراجيديا نفسها. فهي لا تخلو مثلا من عنصر السرد كما رأينا. وهذا العنصر هو السمة المميزة للملحمة كفن شعري. وقد لاحظنا أن دور الممثل في المسرحية التيسية إما أن يحكى على مسامع الجوقة شيئا أو يتبادل معها الحوار. والجزء الحوارى هو تطوير مباشر للفقرات الحوارية في الأغاني الديثورامية، وكانت خاصيتها المميزة هي السرعة والإيجاز والتبادل الخاطف للسؤال والجواب. أما أسلوب هذه الأجزاء الحوارية فإنه يحمل ملامح الحديث المتبادل بين أفراد الجوقة الساتيرية، ولا يحمل إلا شبا ضئيلا بالحوار الموجود في ملاحم هوميروس. وقد تبدو الأحاديث السردية في المسرحية التيسية متشابهة مع ملاحم هوميروس بيد أن شيوع الوزن الإيامي والتروخى في صياغتها يوحي بأن أشعار أرخيلوخوس ولا حقيه من الغنائيين هي النماذج المباشرة للأحاديث السردية الطويلة في مسرح تيسيس.

وبريادة تيسيس بدأت التراجيديا تخرج عن طوق الأسطورة الديونيسية إلى الأفاق الواسعة للأساطير الأخرى الأغريقية العديدة والمتنوعة. وهذا يعنى أن الجوقة رويدا رويدا بدأت تتخلى عن الطابع الساتيرى، ولو أن بلوتارخوس يكاد يوحي لنا بأن هذا التطوير كان من عمل فرونيخوس وأيسخولوس^(١٦). وجدير بالذكر أن المثل الإغريق «لا شئ عن ديونيسوس» (ouden pros ton Dionyson) الوارد في موسوعة سودا (سويداس) يعود إلى تولى شعراء التراجيديا عن أسطورة ديونيسوس التي هي منبع التراجيديا كما نعرف. إذ يقال إن الناس قد صاحوا بهذه العبارة في دهش أو مستنكرين أن تعرض عليهم مسرحيات بعيدة عن أسطورة ديونيسوس. على أية حال فهناك من الدارسين من يرى أن مسرحيات تيسيس كانت لا تزال تدور في فلك الأسطورة الديونيسية وأن جوقته احتفظت بالهيئة الساتيرية. ونعتقد بأن فكرتنا عن

مسرح ثيسبيس ستصبح أكثر وضوحا بعد أن نصل إلى تحليل مسرحية « المستجيرات »
لأيسخولوس على إعتبار أنها أقدم ما وصلنا من المسرح الإغريق التراجيذى وبالتالي
فهى الأقرب إلى مسرحيات ثيسبيس.

وحظيت جهود ثيسبيس برعاية الطاغية بيسيستراتوس الذى بدأ حياته السياسية
متبنيا المبادئ الديمقراطية. ولقد عرضت أول تراجيديات ثيسبيس عام ٥٦٠ تقريبا
فى أثينا. وكانت عروضه على الأرجح تقوم على جهود هواة لا تساعدهم الدولة
ولا تعترف بهم. ويقال إن سولون شاهد بعض هذه العروض فإعترض على هذا
الشكل الجديد للفن الشعرى، لأنه - برأيه - يزيّف حقيقة الآلهة والأبطال. بل قيل
إنه بعد أحد هذه العروض ذهب ليقابل ثيسبيس ويسأله كيف لا يتناهب الخجل من
ممارساته تلك التى يخدع بها الناس. وأجاب ثيسبيس أنه لا يرى ضررا فى هذا إذا
كان الهدف هو مجرد المتعة والتسلية. فدق سولون الأرض بقدمه فى عنف وقال إنه
قد فات آوان خداع الناس بمثل هذه الأشياء. ويعد ذلك بفترة وجيزة بدأ
بيسيستراتوس محاولاته لإطلاق الحريات فى أثينا. وحكى أنه جرح نفسه ليقنع شعبه
بأن حياته فى خطر، وبالفعل وضعوا له حرسا شخصيا استطاع به أن يقيم حكمه
الفردى الطغيانى. وفى نفس الوقت كان سولون قد إزداد إصرارا على رأيه بالنسبة
للفن المسرحى الجديد، لأنه إعتبر خدعة بيسيستراتوس نتيجة منطقية لشيوخ الفن
الذى يروج له ثيسبيس.^(١٧)

وفى عام ٥٣٥ تقريبا تأسست المسابقات التراجيذية بأثينا لأول مرة وإشترك فيها
ثيسبيس. وكان بيسيستراتوس قد عاد من منفاه (الثانى) وبدأ حكمه الطغيانى الكامل
الذى لم ينته إلا بموته عام ٥٢٧. ومع أن حكمه كان يمثل خروجا على الدستور إلا
أنه أفاد أثينا كثيرا ولا سيما إبان الفترة الأخيرة من حياته، التى إتسمت بالإزدهار
واقترنت من أن تكون عصرا ذهبيا برأى أرسطو^(١٨). وفى هذه الفترة أقيمت المباني
العامة الفخمة مثل معبد أبوللون وزیوس، وتأسست المهرجانات الضخمة مثل
الباناثينايا العظمى. وكان بيسيستراتوس أيضا راعية للآداب والفنون فأشرف على
إعادة إحياء حفلات الإنشاد الملحمى الهومرى، وجمع نصوص « الإلياذة »
و « الأوديسيا » المبعثرة فى قلوب وأذهان المنشدين المنتشرين فى أنحاء بلاد الإغريق

ومن ثم فن المرجح أن الفضل يعود إلى بيسيستراتوس في إبتكار المسابقات التراجيدية بمهرجانات ديونيسوس بالمدينة أى في الاحتفالات الربيعية. بل من المحتمل أن يكون هو الذى أنشأ هذه المهرجانات التى لم تكن معروفة من قبل فأوجدها خصيصا للمسابقات التراجيدية^(١٩). ومن ثم فإن عام ٥٣٥ يعد عاما حاسما لا فى حياة ثيسبيس وحده بل فى تاريخ الفن الدرامى الذى حظى لأول مرة بالاعتراف الرسمى من الدولة ممثلة فى أعلى سلطة بها. وصار تقليدا سنويا أن تقام لهذا الفن مسابقات تمنح فى نهايته الجوائز. ومن المرجح أن ثيسبيس لم يعمر طويلا بعد هذا التاريخ، إذ مات فى الغالب حول عام ٥٢٧ الذى مات فيه أيضا بيسيستراتوس.

ونمضى ثلاثون عاما ما بين موت ثيسبيس وظهور أيسخولوس كمؤلف تراجيدى، فماذا حدث فى هذه الفترة؟ لا شك أن عددا كبيرا من شعراء التراجيديا كان يشترك فى المسابقات السنوية. بيد أننا لا نعلم عن هؤلاء الشعراء شيئا يذكر، بل لا نسمع إلا عن ثلاثة منهم هم خويريلوس (Choirilos) وبراتيناس (Pratinas) وفرونيخوس (Phrynichos). ويبدو أنهم إكتفوا بالسير على منوال ثيسبيس فظلت مسرحياتهم بدائية أو نصف غنائية حتى تسلمها أيسخولوس وظهر عنده ذلك الإتجاه البدائى فى « المستعجرات ». ثم شرع يطور فى هذا الفن بعد ذلك وكما يظهر فى بقية مسرحياته. ويصف أرسطو نفسه هؤلاء الشعراء بالليل إلى الغنائية (mallon melopoioi)^(٢٠).

ويزداد إعجابنا بفرونيخوس إذا لاحظنا أنه عالج موضوعات أسطورية بعيدة عن أسطورة ديونيسوس. بل إنه أول من أدخل الموضوعات التاريخية المعاصرة على فن الدراما. فلقد كتب عن الثورة الأيونية التى لم يلعب الأثينيون فيها دورا مشرفا عندما قمعها الفرس عام ٤٦٤ وأسرُوا مدينة ميليتوس بعد تدميرها. لقد جعلت مسرحيته « فتح ميليتوس » الدموع تنهمر من عيون المتفرجين الأثينيين حتى أنهم حكموا عليه بغرامة قدرها ألف دراخمة لأنه ذكرهم بمآسى أناس ينتمون إلى سلالتهم، ومنعوا إعادة عرض هذه المسرحية^(٢١). بيد أن هذا لم يمنع فرونيخوس من إعادة المحاولة فكتب « الفينيقيات » عن موضوع الحرب الفارسية. ولكنه هذه المرة خلد إنتصار الإغريق لا هزيمتهم فلاقت نجاحا أكبر من سابقتها. وتتسم هذه المسرحيات التاريخية التى كتبها فرونيخوس بطول فى الأجزاء الغنائية التى تؤديها

الجوقة وقصر في الأجزاء الخوارية. ومن ثم فهي مسرحيات بصفة عامة تهدف إلى التخلي بالأحداث لا تصويرها تصويراً درامياً. وأكثر من ذلك فإن فرونيخوس كان يركز إنتباهه على رقصات الجوقة، حتى أنه كان يتباهى في أشعاره بالتصميمات الجديدة التي يبدعها ويدخلها على فن الرقص. ويبدو أن رقصاته بالفعل كانت عديدة ومتنوعة تعدد وتنوع البحر المتلاطم على حد قوله^(٢٢).

كان فرونيخوس أول من استخدم القناع النسائي، وأضاف على الفن التراجيدي وقار المعاناة المأساوية وجمال الشعر الرائع. مارس تأثيراً ضخماً على شعراء التراجيديا اللاحقين وعلى رأسهم أيسخولوس الذي بنى مسرحية «الفرس» على سؤال «الفينيقيات» لفرونيخوس. وفي مسرحية «الضفادع» الأريستوفانية (أبيات ١٢٩٨ - ١٣٠٠) يقول أيسخولوس إن سابقه العظيم في الشعر الغنائي الجماعى هو فرونيخوس. وأعجب به أيضاً وقلده سوفوكليس. وبينما يسخر أريستوفانيس في «الطيور» (أبيات ٧٤٨ - ٧٥١) من بعض مبالغات فرونيخوس في اللغة يشي على أغاني الجوقة عنده ويشبها بالعندليب أو بالنحلة التي تمتص رحيق النغمات الساوية. وظلت شعبية فرونيخوس مزدهرة ردحا طويلا من الزمن وحتى الحرب البلويونيسية حيث كان الناس لا يزالون يرددون أغنية العذارى في مسرحية «الفينيقيات». وما لا شك فيه أن فقدان مسرحيات فرونيخوس يمثل خسارة كبيرة، ليس فقط لأنها تمثل مرحلة مهمة في تطور الدراما الإغريقية، بل من أجل قيمتها الأدبية الرائعة في حد ذاتها.

وهكذا ألقينا نظرة سريعة على بدايات المسرح الإغريق^(٢٣) ولا سيما التراجيديا. وينبغي أن نضع في الاعتبار دائماً ونحن ندرس تاريخ أى فن أدبي أن الخطوات الأولى مهما كانت صغيرة هي التي ندين لها بالفضل فيما يتلوها من إنجازات. ومع ذلك فلم تكن الخطوات التي قطعتها الدراما الإغريقية من آريون إلى فرونيخوس صغيرة ولا هينة. ولعل خير ما يبرهن على ذلك هو نضوج هذا الفن تماماً لدى الثالث التراجيدي الخالد أيسخولوس وسوفوكليس و يوريبيديس. ففي مسرحياتهم أينتعت الزهور التي كان من سبقوهم قد بذروا بذورها وسهروا على رعايتها حتى تبرعمت.

الفصل الثاني

التراجيديا

رؤية مأساوية للقضايا الإنسانية

١ - أيسخولوس محارب ماراثون وأبو التراجيديا

وُلد أيسخولوس فيما بين مارس وسبتمبر من عام ٥٢٥ لأب يحمل إسم يوفوريون، ومات عام ٤٥٦ في سن السبعين. ينتمى إلى أسرة من اليوباتريداي (Eupatridai) أى الأسر الأتيكية العريقة والنبيلة. وإذا كان سولون قد قضى على السلطة السياسية لهذه الأسر، فإنها لازالت تحتفظ ببعض النفوذ الكهنوتى وغير الكهنوتى، بالإضافة إلى أنها تتمتع بالمهابة والوقار الأرستقراطيين. أما مسقط رأس أيسخولوس فهو ضاحية إليوسيس مركز عبادة ديمتر الشهير حيث تمارس عبادات الأسرار. هناك قضى أيسخولوس معظم سنى صباه وشبابه. ومما لا شك فيه أن رؤيته للطقوس في هذا المعبد - ولا سيما موكب المشاعل والسير على الطريق المقدس وإدخال المتعبدين الجدد إلى الأسرار - قد إنطبعَت في ذهن أيسخولوس منذ نعومة أظفاره، فظل طول حياته رجلاً متديناً. ولقد أشار إلى ذلك أريستوفانيس في «الضفادع» بيت (٨٨٦ - ٨٨٧) حيث جعل أيسخولوس وهو يتأهب للدخول في حوار تنافسى ساخن مع غريمه يوريبيديس يقسم بديمتر الربة التى غذت روحه إيمان الشباب. وبالفعل حاول أيسخولوس طول حياته إثبات أنه «جدير بأسرارها».

ومن حسن حظ أيسخولوس أنه كمؤلف درامى وجد الجمهور الواعى الذى تجاوب معه. فلقد عاش أيسخولوس في عصر الأفكار العظيمة والأفعال المجيدة. في شبابه شاهد توسع أثينا وحماس أهلها لذلك التوسع ولطرده بيسيستراتوس وأسرته وتأسيس الديمقراطية بزعامة كليستينيس. أما في سن الرجولة والكهولة فقد عاصر أيسخولوس أعظم الأجداد الأثينية - الإغريقية - أبان الحروب الفارسية التى إشتراك

فيها، وكان له شرف الدفاع مع مواطنيه في مواجهة الحملتين الفارسيتين الغاشمتين. ففي ماراثون حارب هو وأخوه كينيغيروس (Kynegiros) بشجاعة لفتت أنظار الجميع إلى حد أنها كرما بوضع رسمين لهما في النصب التذكاري للمعركة وأبطالها والذي أقيم فيما بعد. وما يحكى في هذا الصدد أنه عند محاولة الفرس الإزتداد بأسطولهم أمسك كينيغيروس بمؤخرة إحدى السفن ولم يتركها إلا بقطع يده! على أية حال ففي الغزوة الفارسية الثانية حارب أيسخولوس في كل مراحلها من أرتميسيون إلى سلاميس وحتى بلاتايا. وظلت هذه الأحداث الهيدة حية ومؤثرة في ذهن وشخصية أيسخولوس، مما إنسحب على فنه التراجيدى ولقد فطن أريستوفانيس إلى ذلك عندما أطلق عليه لقب «محارب ماراثون» (Marathonomaches) الذى إنخذناه عنوانا لهذا الفصل.

وهناك رواية حفظها لنا باوسانياس فحوها أن أيسخولوس زعم بأنه في صباه وعندما كان يمضى الليل فى الحقول يراقب بساتين والده ظهر له ديونيسوس إله الخمر ورعاية المسرح، وأمره بأن يكتب مسرحية تراجيدية. ومنذ ذلك الحين شرع أيسخولوس يؤلف تراجيدياته إنصياغا لهذا الأمر الإلهي^(٢٤) ومن الطبيعى أن تذكرنا هذه الرواية بما قاله هيسودوس عن نفسه وسبق أن أشرنا إليه - فى الباب الأول - عن مقابلة ربات الفنون له فوق سفوح الهيليكون. ومن ثم فإن ما يقال الآن عن أيسخولوس وديونيسوس قد يكون مجرد قصة مختلقة على غلط ما روى عن شعراء سابقين كثيرين. وكلها روايات تهدف إلى الإيحاء بأن هذا الشاعر أو ذاك ملهم ينطق بلسان الأرباب. وعلى أية حال فلقد بدأ أيسخولوس يعرض مسرحياته فعلا فى سن مبكرة عام ٤٩٩ وهو عام لا ينسى فى تاريخ الدراما، لأن المقاعد الخشبية التى كان المتفرجون يجلسون عليها إنهارت بهم فبنى بدلا منها مسرح حجري.

ومنذ عام ٤٩٩ وحتى ٥٥٨ أى ما يزيد على الأربعين عامًا ظل أيسخولوس يؤلف ويعرض مسرحياته التراجيدية فى أثينا. فإذا قلنا إنه كان. يتقدم للمسابقات المسرحية مرة كل سنتين فى المتوسط، فإنه بلا شك إشتراك فى أكثر من عشرين مسابقة. ومن ثم فمن المرجح أن يكون قد عرض حوالى ثمانين مسرحية تراجيدية

وساتيرية. وبالطبع فهذه أرقام تقريبية راعينا فيها أن تكون بلا مبالغة، إذ تنسب لأيسخولوس ٩٠ مسرحية تقريباً. وجدير بالذكر أن ثلاثية «الأوريستيا» كانت آخر ما قدم أيسخولوس على المسرح الأثيني عام ٤٥٨. ومما هو جدير بالملاحظة أيضاً أن أيسخولوس لم يحرز أية شهرة حقيقية إلا بعد مضي حوالى خمسة عشر عاماً من تاريخ أول عرض له أى عام ٤٨٤ عندما فاز بالجائزة الأولى. ولكن ما أن تربع على عرش التراجيديات حتى إستمسك به ولم يتخل عنه إلا بموته. وهذا يعنى أنه ظل الشاعر الأول المفضل طيلة ما يزيد على ربع قرن من عام ٤٨٤ إلى ٤٥٨. فاز بالجائزة الأولى ثلاثة عشرة مرة على أقل تقدير، أى أنه كان الفائز الأول في معظم المسابقات التى تقدم لها. ومن المؤكد أنه فاز بالجائزة الأولى عندما عرضت مسرحياته التالية «الفرس» عام ٤٧٢، «ثلاثية طيبة» عام ٤٦٧، «الثلاثية الأوريستية» عام ٤٥٨. بيد أن سوفوكليس الشاعر الشاب تفوق عليه وفاز بالجائزة الأولى عام ٤٦٨ وإن كان ذلك يمثل إستثناء لا غير. ولقد نظم أيسخولوس بعض الإليجيات ولدينا منها بعض الشذرات. ولكن أسلوبه فيها - برأى النقاد القدامى - لم يكن مناسباً لرقعة ودقة فن الشعر الغنائى ولا سيما الوزن الإليجى. ولعل في ذلك ما يفسر أن إليجية أيسخولوس التى كتبها كقبرية للذين سقطوا في معركة ماراثون دفاعاً عن الوطن فشلت أمام قصيدة سيمونيديس.

ومن الغريب حقاً أن أيسخولوس قد تعرض للمحاكمة بسبب ما نسب إليه من خروج على أصول الدين الإغريق. فبينما كان يعرض إحدى مسرحياته التى كان يشترك فيها هو بنفسه ورد ذكر لعبادة الربة ديمتر، وظن الناس أنه قد كشف النقاب عن أسرار هذه العبادة وهو أمر غير مباح. فهاج الجماهور وماج وكادوا يفتكون بالشاعر لولا أنه نزل من فوق منصة التمثيل مندفعاً نحو الأوركسترا ومعانقاً مذهب الإله ديونيسوس ومستجيراً بحمايته. وبالفعل ما كان أيسخولوس لينجو من الموت إن لم يفعل ذلك. بيد أنه إستدعى للمحاكمة ومثل أمام مجلس الأريوباجوس ولم يكن ليحصل على البراءة لولا أنه إدعى الجهل. ولولا أن القضاة إستندوا في حيثيات التبرئة على إستبساله المحيد هو وأخيه في موقعة ماراثون دفاعاً عن الوطن. وهناك رواية أخرى تقول إن الذين حضروا محاكمة أيسخولوس من الأثينيين شرعوا

يرجمونه بالحجارة ولم ينقذه سوى أخوه (ويدعى أمينياس في هذه الرواية) الذى كشف عن مكان ذراعه المتتورة إبان موقعة سلاميس، التى إنتصر فيها الإغريق على الفرس عام ٤٨٠. (٢٥)

وقام أيسخولوس بزيارة صقلية ثلاث مرات، الأولى عام ٤٧٦ بدعوة من هيرون طاغية سيراكوساى وبمناسبة تأسيس مستعمرة جديدة تسمى أيتنا. وقدم أيسخولوس هناك مسرحية بعنوان «نساء أيتنا» وتقوم على موضوع على كما هو واضح من العنوان. وتمت الزيارة الثانية عام ٤٧٢ حيث عرض أيسخولوس مسرحية «الفرس» فى سيراكوساى بناء على طلب من هيرون. وعندما مات الأخير لم تنته علاقة أيسخولوس بجزيرة صقلية، إذ قضى هذا الشاعر الأثينى الأعوام الثلاث الأخيرة من حياته هناك وبالتحديد فى مدينة جيللا (Gela) التى دفن بها. وبلغت زيارات أيسخولوس المتكررة لصقلية وإرتباطه بها إلى حد أن الفقيه ماكروبيوس يصفه بأنه «شاعر تراجيدى صقلى خالص» (Tragicus Siculus) (٢٦). ولعل العبارة تعود إلى كثرة ما يرد عند أيسخولوس من كلمات وتعبيرات صقلية محلية. كما تعرض أيسخولوس لنقد إبيخارموس الشاعر الصقلى الذى سخر من عبارته الطنانة. وإن دل ذلك على شيء فلأنما يدل على أن أيسخولوس كان مألوفاً فى صقلية وهناك عدة تفسيرات مطروحة للجوء أيسخولوس إلى صقلية منها أن الأثينيين نفوه إما لسقوط المقاعد الخشبية بالجمهور فى المسرح عام ٤٩٩، وإما لإظهاره ربات العذاب فى «الصفاحات» عام ٤٥٨ مما أثار الرعب فى قلوب المتفرجين. ولكن ليس من السهل علينا أن نأخذ بهذه التفسيرات، لأن أيسخولوس فى الواقع بدأ يتردد على صقلية منذ عام ٤٧٦. ومن المرجح أن لجوءه إلى هناك فى أواخر حياته كان إختيارياً وإلا فكيف كان يسمح بعرض مسرحياته فى المسابقات الأثينية؟ ولا يمكن أن نصدق أيضاً القول بأن أيسخولوس إختفى من أثينا عندما أصابه شعور بالخزى والغيرة والإحباط لفشله أمام سوفوكليس الشاعر الشاب فى مجال المسرح، وأمام سيمونيدس فى الشعر الإليجى. ويؤيد رفضنا لهذا القول أن أيسخولوس بعد فشله أمام سوفوكليس قدم فى العام التالى الرباعية «الأوديبية» التى بها نال الجائزة الأولى. وبعبارة أخرى لم تك هزائمه فى المسرح عائقاً أمام مواصلة الإنتاج أو على الأقل

العيش في أثينا. بل نستخلص من «ضفادع» أريستوفانيس - إذا كان لنا أن نعول على ما يقوله هذا الشاعر الكوميدي - أن أيسخولوس كان على علاقة ودية مع سوفوكليس. بيد أن بعض الدارسين المحدثين لا يكفون عن تذكيرنا بحادثة محاكمة أيسخولوس لإفشائه أسرار العبادة الخاصة بديميتر في إليوسيس، ويريدون الإيحاء بأن علاقته مع الجمهور لم تكن على ما يرام. ويتعارض هذا الزعم كلية مع الحماس الذي إستقبل به الجمهور الأثيني مسرحيات أيسخولوس الأخيرة، وكذا المديح الذي أسداه الشاعر للأثينيين في كافة مسرحياته ولا سيما في «الصفاحات». ثم يأتي التكريم الذي لاقاه أيسخولوس بعد موته كخير دليل على حب الجماهير له. ولا نرى ما يدعونا إلى قبول الرأي القائل بأن أيسخولوس هجر أثينا إلى صقلية إمتعاضاً من التيار الديمقراطي القوى، لأن الفترة التي وقعت فيها هجرته كانت فترة السيادة الأرستقراطية. ولم يحدث المد الديمقراطي القوى إلا عام ٤٦٢ قبل موت أيسخولوس. وبما أن بنداروس وسيمونيديس أقاما أيضاً بعض الوقت في صقلية وبدعوة من طاغية سيراكوساى هيرون. فإن ذلك يعنى أن أيسخولوس لم يكن إستثناء في إعجابه بهذه الجزيرة وإقامته بها.

ومع أن أيسخولوس كان يتعاطف مع هيرون طاغية سيراكوساى إلا أنه كان يظهر إمتعاضاً من الطغيان بصفة عامة. وأكبر دليل على ذلك مسرحيته «بروميثيوس مقيداً» التي تصور ثورة ديموقراطية. وتصف الجوقة في مسرحية «الفرس» (بيت ٢٤٢) الأثينيين بأنهم ليسوا «عبيداً أو رعايا لأحد». ويتحدث أيسخولوس عن الشعب في «المستجيرات» (بيت ٦٩٩) على أنهم «حكام المدينة» كما أن الملك في نفس المسرحية لم يصل إلى قرار في المشكلة القائمة إلا بعد إستطلاع رأى الشعب (أبيات ٣٦٥ وما يليه ٣٩٨). هذه كلها دلائل نستشف منها ما يفند رأى القائلين بأن أيسخولوس كان معادياً للديموقراطية. وإن كان هذا لا يعنى بالضرورة أن أيسخولوس لم يظهر إمتعاضه من غلاة الديمقراطيين، أولئك المتطرفين الذين ساد تيارهم في السياسة الأثينية في نهاية المظاف. وبما لا شك فيه أن أيسخولوس ذا الأصل الأرستقراطى كان متأثراً بفكر طبقته هذه، مما جعله يقول - على سبيل المثال - إن «الأغنياء القدامى يعاملون خدامهم على نحو أفضل ونبيل أكثر مما يفعل الأغنياء المحدثون» («أجاممنون» أبيات ١٠٤٣ - ١٠٤٥). وأيسخولوس هذا هو

الذى مجد الأريوباجوس خير تمجيد في «الصفاحات» فإذا لاحظنا أن هذا المجلس يمثل قلعة عديدة للأرستقراطية العتيقة حتى أنه حكم أثينا لمدة سبعة عشر عامًا بعد انتهاء الحروب الفارسية، حين إنتزعت منه السلطة إنتزاعًا عام ٤٦٢ لفهمنا إتجاه أيسخولوس الأرستقراطي. وبعد هذا العام صار الأريوباجوس مجرد محكمة جنائية تختص بجرائم قتل الإنسان والحرق المتعمد. ولكن أيسخولوس عام ٤٥٨ يعرض «الصفاحات» وفيها نرى الربة أثينة تؤسس وترأس مجلس الأريوباجوس وتصفه على أنه «إنجاز وطني»، لأن هذا المجلس هو «حارس المدينة» و«المراقب اليقظ» للمواطنين الناثين فهو لا يغفل ليل نهار عن ملاحقة الظلم (أبيات ٦٨١ - ٧٠٦).

ألا يدل ذلك على أن أيسخولوس يعترض على تقليص سلطة مجلس الأريوباجوس الأرستقراطي؟ فمع أن الشاعر كان محبًا للحرية والديموقراطية إلا أنه كره أن يتسلم المواطنون العاديون سلطات مطلقة، فهو يريد ديموقراطية معتدلة. إنه ضد الطغيان سواء مارسه فرد أو أقلية أو حتى الأكثرية. المهم أن أيسخولوس عن طريق الموضوعات الأسطورية التقليدية قد باشر النقد السياسى للأوضاع المعاصرة.

ولقد بذل العلماء جهدًا كبيرًا في البحث عن موقف أيسخولوس السياسى في ظل التنافس بين أريستيديس (مات عام ٤٦٨ تقريبًا) وثيرمستوكليس (مات عام ٤٥٩)، اللذين قسما أثينا عقب الحروب الفارسية مباشرة إلى شيع وأحزاب. كان أريستيديس رجلاً محافظاً يعترض على سياسة التوسع الأثينية، بينما كان ثيرمستوكليس هو الذى جعل أثينا تتحول من قوة برية محدودة إلى قوة بحرية تسيطر على البحر الإيغى كله. على أية حال هناك من المؤرخين من يقول بأن أريستيديس نفسه لم يكن معترضاً على مبدأ التوسع الأثينى. المهم أن أيسخولوس كان أميل إلى تأييد أريستيديس برأى بعض العلماء، في حين يرى الآخرون نقض ذلك. فالفقرات التى يستشهد بها أصحاب الرأى الأول من مسرحيات أيسخولوس («السبعة» أبيات ٥٩٢ - ٥٩٤ و «الفرس» أبيات ٣٤٨ - ٣٤٩) هى فقرات عامة غير محددة برأى الفريق الآخر. بل تأتى أبيات على لسان الربة أثينة في «الصفاحات» «بيت ٨٥٣ وما يليه) تقول فيها «فى المستقبل ستحقق أثينا مجداً أكثر مما تملكه الآن»، وهو ما يشير إلى تأسيس ما يسمى «بالإمبراطورية الأثينية البحرية». فهل يمكن أن يأتى مثل هذا القول من شاعر يعترض على سياسة ثيرمستوكليس التوسعية؟

وبالطبع نحن لا نقبل كثيرًا من القصص التي حكيت عن أيسخولوس وكيف أنه كان ينظم مسرحياته مخمورا، أو أنه مات لأن أحد الصقور أخطأ رأسه الصلحاء وحسبها صخرة صماء بيضاء، فالقى عليها سلحفاة كبيرة بهدف كسر قوقعتها الحجرية فأت أيسخولوس من فوره! فهذه حكايات طريفة مختلفة إختلافا. على أية حال دفن أيسخولوس في جيلا ونقش على قبره ما يلي:

«يضم هذا القبر رماد أيسخولوس

ابن يوفوريون وفخر جيلا الخصيبة

كم كان قوى البأس! هذا ما تستطيع أن تخبرك به

ماراثون وكذا الميديون طويلو الشعر، فقد عرفوا ذلك جيدا»

وقيل إن أبيات هذه القبرية من نظم أيسخولوس نفسه قبل موته. وهذا أمر مقبول لأننا نعتقد أن أى شاعر آخر يشرع في رثاء أيسخولوس ما كان ليفعل ذكره كمؤلف تراجيدى بارع. ولقد كرمت الأجيال التالية مشرى أيسخولوس، وتعود الشعراء التراجيديون من بعده أن يزوروا قبره ويقدموا له القرابين. وأصدر الأثينيون تشريعا خاصا يبيح إعادة عرض مسرحياته في المسابقات التراجيدية. وفاز ببعض الجوائز بعد موته، فهذا ما يفخر به في العالم السفلى كما يتصوره أريستوفانيس في مسرحية «الضفادع».

ويعد أيسخولوس من العبقریات النادرة في التاريخ الأدبي بعامة والمسرحى بصفة خاصة من حيث قيمة إنتاجه وتنوعه. كما كان تأثيره على تطور الفن التراجيدى قويا وحاسما حتى أن الأثينيين أطلقوا عليه لقب «أبو التراجيديا» (Pater tragodias)^(٣٧). ويعتبره النقاد المحدثون بصفة عامة المؤسس الثانى للدراما التي لم تتعد طور الولادة أو حتى طور التخلق على أيدي تيسيس ولاحقيه. ولكنها على أيدي أيسخولوس حققت قدرا هائلا من النمو والتطور بحيث صارت مسرحياته نموذجا يحتذى في البنية الدرامية والشكل الخارجى والروح العامة. وكان أهم ما يميز البنية الدرامية الأيسخولية عن سابقتها أنها ضمت أفكارا ومبادئ متناقضة، أو بالأحرى أوجدت الصراع الدرامى. فكل شخصية من شخصياته تمثل نظاما أخلاقيا أو فكريا معينا يصطدم مع الميول والمبادئ المتمثلة في الشخصيات الأخرى، وكل ذلك يحدث أمامنا

فما نسميه الحدث الدرامى. ولعله من المعروف أن تشابك عناصر الصراع وتداخلها أو ما يطلق عليه رسم العقدة أو الحبكة الدرامية هو المحك الأول لنجاح المؤلف المسرحى. وفي مسرحيات كل من ثيسبيس وفرونيخوس كان من المحال تحقيق ذلك لأن كلاً منهما لم يستخدم سوى ممثل واحد. فكانت الأحداث تسرد للجمهور في شكل مونولوج (أو حتى ديالوج) بدلاً من أن تمثل أمامهم. أما أيسخولوس فكان أول من تنبه إلى إمكانية تمثيل الأحداث الجوهرية ذاتها، ووصل إلى تحقيق ذلك باستخدام الممثل الثانى. وبذلك استطاع أن يقدم المتصارعين درامياً أى وجهاً لوجه وهو ما خلع على مسرحياته الدفء والحيوية.

كان لهذه الخطوة من التأثير ما أدى إلى تحويل جذرى في عملية الكتابة الدرامية ذاتها. فحتى الآن كانت الدراما تقوم على أساس الأغاني الجماعية للجوقة، أو مقطوعات وصفية سرديّة يتوجه بها الممثل للجوقة، أو حتى حوار بين الجوقة والممثل حول أحداث وقعت بالفعل فيما مضى. أى أن الجوقة كانت تحتل موقع المركز في دائرة العملية المسرحية برمتها. ذلك أن الدراما كانت لا تزال في جوهرها ملحمة غنائية، لا تمثيلية درامية. ومن بعد التطوير الذى أدخله أيسخولوس إنتقل مركز الثقل من الأوركسترا - مكان الجوقة - إلى منصة التمثيل. ولم تعد الجوقة هى العنصر الغالب، فتقلصت مشاركتها في الحوار الدرامى ونقص حجم أغانيها ولم تعد تلعب دور البطولة الأولى (protagonistes). ولو أننا نتحفظ على رأى العلامة هيج من أنها تحولت إلى أن تلعب دور المتفرج السلى^(٢٨).

وبالطبع لم يحدث هذا التطور فجأة، أو في خطوة واحدة، بل إتخذ مساراً مطرداً في حياة أيسخولوس من مسرحية إلى أخرى. حتى أننا نلاحظ أن العنصر الدرامى يطفى رويداً رويداً على العنصرين الآخرين، أى الملحمى والغنائى في نفس المسرحيات التى وصلتنا من أيسخولوس. وهذا خط يتوازى مع إطراد تزايد أهمية الممثلين على حساب دور الجوقة الأخذ في التقصان. فمسرحيات أيسخولوس الأولى أقرب إلى الملحمية الغنائية منها إلى الدرامية بسبب اعتمادها على الممثل الواحد. وهذا ما يظهر جلياً في «المستجيرات» أولى مسرحياته التى وصلت إلينا. فمع أن هذه المسرحية تستخدم الممثل الثانى إلا أنه كإكتشاف جديد لا يحسن المؤلف

إستغلاله ولا يظهر كثيراً. ويمكن القول بأن هذه المسرحية لا تختلف في الكثير عن مسرحيات ثيسبيس - المفقودة - وليس بها سوى مشهد واحد يغلب عليه حقاً الطابع الدرامي السليم فهو حوار بين الممثلين الإثنين (آيات ٩١١ - ٩٦٥ وقارن ٤٩٠ - ٥٠١)، يضاف إلى ذلك أن أبناء أيجيبيتوس وهم الذين يمثلون القضية الأخرى المضادة لقضية وآراء بنات داناؤوس لا يظهرون على المسرح قط ولا يدخلون في صراع حقيقي مع الآخرين، وإذا كان هذا أمراً طبيعياً لأن عدد الأبناء خمسون ولا يمكن تقديمهم في مواجهة الجوقة المكونة من خمسين فتاة - إفتراضاً على الأقل - فإن عدم حدوث المواجهة يعنى أن الحدث الدرامي لا يقع كله أمامنا بل يسرد علينا. وتستولى الجوقة في هذه المسرحية على كل الانتباه وتحتكر معظم وقت العرض، مما يجعل فترات ظهور الممثلين وكأنها نوع من التغيير أو الفواصل بين أغاني الجوقة الطويلة.

أما مسرحيتا «الفرس» و«سبعة ضد طيبة» فيمثلان مرحلة إنتقالية بين المسرحية السابقة والمسرحيات الأخرى اللاحقة. ففي هاتين المسرحيتين لا زالت الجوقة تلعب دوراً جوهرياً في الحدث الدرامي. فجوقة «الفرس» أى شيوخ فارس مشغولون ومتورطون في مأساة تحطم الجيش والأسطول بنفس درجة إتشغال وتورط ملك الفرس نفسه إكسركيس وأمه أتوسا. أما جوقة «السبعة» أى عذارى طيبة، فصيهرن معلق بنتيجة الصراع بين الأخين الشقيقتين ولدى أوديب، ونتيجة المعركة الدائرة بين المتحاربين على أبواب طيبة. ومع ذلك فليس دور الجوقة في هاتين المسرحيتين كدورها في «المستجيرات»، لأن موضوع المسرحية الأخيرة هو مصير هؤلاء البنات أنفسهن أى الجوقة. هن إذن اللاتي يلعبن دور البطولة الرئيسية. أما في مسرحيتي «الفرس» و«السبعة» فيقل دور الجوقة من حيث الأهمية وطول الأغاني ويزداد دور الممثلين من حيث طول الأجزاء الحوارية وثقل ما يقال فيها. ومع ذلك فلا يمكن القول بأن أيسخولوس يقدم فيها طرفي النزاع أمامنا مباشرة على المسرح. فلا يظهر بولينيكيس قط أمامنا. وفي «الفرس» كان الصراع بين الإغريق والفرس قد حسم وإنتهى قبل بداية الأحداث الدرامية. كما أن المشهد الذي تدور فيه هذه الأحداث بعيد عن المشهد الحقيقي للأحداث الفعلية. ومن ثم كان من الطبيعي أن نتعرف على تطورات هذه الأحداث في أغلب الأحيان عن طريق الرسل الذين

يقصون علينا ما قد جرى هنا أو هناك، أو عن طريق أغاني الجوقة الوصفية أو السردية صفوة القول أن العنصر الملحمي والغنائى لا زالا مسيطرين.

ولعل الصورة تزداد وضوحا إذا قارنا هاتين المسرحيتين بمسرحية « بروميثيوس مقيدا » إحدى أعمال أيسخولوس اللاحقة. لقد إنحصر دور الجوقة في هذه المسرحية في نطاق ضيق لا من حيث طول الأغاني فقط، بل من حيث أن مضمونها أيضا قد أصبح أقل أهمية بالنسبة لتطوير الحدث الدرامى. وهذا ما سيكون عليه الحال في مسرح سوفوكليس ويوريبيديس بصفة عامة. والجوقة لا تتورط في الحدث بصفة شخصية، وإنما تلعب دور المشارك المتعاطف الذى يقدم إما النصيحة السديدة أو العزاء القلبي للشخصية الرئيسية. كما تعلق الجوقة على الأحداث السابقة وتمهد للأحداث اللاحقة وفي « بروميثيوس » نجد أنفسنا أمام الأزمة الفعلية فنشاهد أحداث الصراع بأعيننا لا عن طريق وسيط كالرسول أو الجوقة. فأمامنا بروميثيوس مقيد على ظهر صخرة، بل إن عملية التقييد نفسها تحدث أمامنا بكل تفاصيلها، من دقات فوق الصخور إلى صرخات البطل وتأوهات ونقاشه الحاد مع هرemis الذى يعلن فيه تمرده على الإله الطاغية زيوس رب الأرباب. ونسمع أيضا فرقة الرعود في خاتمة المسرحية حيث تقرب نهاية بروميثيوس. ومع ذلك فلا تزال للطابع السردى الملحمى القديم - المتمثل في المرحلة الأولى لإنتاج أيسخولوس - بقية. ذلك أن الأجزاء السردية في « بروميثيوس » لا تزال من الطول بحيث تعطل تطور الحدث الدرامى أو تصيبه بالركود ونضرب مثلا على ذلك بقص مغامرات وآلام إيو.

أما ثلاثية « الأورستيا » فهي بحق رائعة أيسخولوس التى تمثل القمة من حيث نضوجه الفنى والفكرى، كما تمثل على أفضل نحو الرؤية الأيسخولية المأساوية للحياة. فحبكات المسرحيات الثلاث تتكون من مشاهد درامية واضحة وحية، غنية برسم معالم الصراع وملامح الشخصيات. يقف أجاممنون في مواجهة كليتمنسترا في المسرحية الأولى التى تحمل اسمه عنوانا، أما كليتمنسترا فتواجه ابنها أورستيس في « حاملات القرايين »، ثم يأتى دور أورستيس ليواجه - مع أبوللون - ربات الانتقام وجها لوجه في « الصافحات ». والحوار - لا أغنية الجوقة أو أحاديث الرسل - هو الوسيلة الرئيسية فى يد المؤلف، فيه يرسم الفكرة ويوضح الحركة. وفي الثلاثية يستخدم

أيسخولوس ممثلاً ثالثاً، وهو إكتشاف كان قد توصل إليه وإستخدمه الشاعر الشاب سوفوكليس. ولا تحتل الجوقة مركز الثقل على الأقل في المسرحيتين الأوليين من الثلاثية. أى «أجاممنون» و«حاملات القرايين». وحتى في «الصفاحات» حيث تلعب الجوقة دوراً حيويًا لأن عداوة أفرادها - ربات الإنتقام - لأوريستيس تعتبر سبب وجود المسرحية كلها، فإن الحدث يجرى أمامنا على المسرح ولا ترويه الجوقة أو أية شخصية أخرى على مسامعنا. يضاف إلى ذلك أن دور كل من أوريستيس وأبوللون والربة أثينة في هذه المسرحية ليس دوراً ثانوياً. ومع ذلك فبوسعنا - حتى في هذه الثلاثية الأيسخولية التي تمثل قمة فنّه - أن نتلمس بعض بصمات الطابع الملحمي الغنائى القديم للمرحلة المبكرة من إنتاج الشاعر. فالجزء الأول من «أجاممنون» سردى ملحمى بالأساس، ويحوى أغاني جوقة طويلة تتحدث عن الحرب الطروادية قبل أن تصف المشاعل التي تتوهج فوق الجبال معلنة عودة أجاممنون الطافرة. فالحدث الدرامى هنا يصاب بالتعطل إن لم يكن الركود. وحتى في المسرحيتين الآخرين «حاملات القرايين» و«الصفاحات» يتكرر الحوار كثيراً بين الممثلين والجوقة. ومن ثم يمكن القول بصفة عامة أن أيسخولوس - إذا قورن بسوفوكليس ويوريبيديس - لا يزال بدائياً حتى في أروع مسرحياته. لكننا من ناحية أخرى إذا قارنا «المستجيرات» بالثلاثية الأوريستية تعجبنا كيف إستطاع هذا المؤلف أن يقطع هذا الشوط الطويل من مرحلة بدائية للغاية إلى مرحلة نضوج درامى شبه كامل. يتميز مسرح أيسخولوس بالفخامة والسمو والقوة في العبارة وفي الطابع العام. لمسرحياته تتسم بأنها أعمال فنية ضخمة، نظمت وعرضت في جو من العظمة والأبهة. كل شيء فيها من الحكمة إلى الشخصيات، ومن اللغة إلى الأوزان قد تمتع بقدر ما من الرزانة والوقار. والإنطباع الكلى الذى يخرج به المرء من هذه المسرحيات هو الشعور بالتبجيل لهذه العبقرية. لعل أبرز الزوايا في مسرح أيسخولوس من حيث الفخامة هي الزاوية الأخلاقية. فمع تنوع موضوعات مسرحياته التي وصلتنا نجد أن فحواها الرئيسى العام هو عدالة الآلهة والقوة الغالبة للقدر والعواقب الوخيمة لمن يعترض طريقه من البشر المجرمين فاعلى الشر. وتعد مثل هذه الأفكار مفتاحاً مضموناً ليس فقط لفهم المسرحيات ككل، بل لإستيعاب كل مشهد فيها على حدة. يبدو الإنسان في مسرح أيسخولوس مخلوقاً قليل الأهمية نسبياً إذا

قيس يجبروت الآلهة وسلطان القدر. ولا يتعرض أيسخولوس لشخصية الإنسان ولا يحلل مشاعره كموضوع رئيسي، لأنه يرى أن ذلك الأمر بحد ذاته لا يستحق العناية، وإنما يمكن أن نتخذه وسيلة فقط لطرح وشرح القوانين الإلهية الخالدة. لا يدخل أيسخولوس بقلمه عقلية الإنسان لكي يفسرها، بل لكي يوضح العلاقة بين هذا الإنسان والكون الذي يعيش فيه وما يحيط به من أشياء وأحياء، ولكي يوضح كذلك أهمية الإحتياط والتدبر في مواجهة القدر وألغازه المستعصية على الفهم، ولكي يقنع هذا الإنسان في النهاية بضرورة الرضوخ للآلهة.

يعتقد أيسخولوس - كما جاء في «ضفادع» أريستوفانيس (أبيات ١٠٠٦ - ١٠٦٣) - بأن وظيفة الشاعر الدرامي سامية تتمثل في جعل المواطنين أكثر شجاعة ونبلًا وكرما، وفي غرس الفضيلة فيهم، وزرع الأفكار العظيمة والطموحات السامية في نفوسهم. وشاعر له مثل هذه المهمة الخطيرة لا بد وأن تكون شخصياته عظيمة وبطولية، لكي يخلق على الأقل لدى المواطنين نوعا من الحماس والطموح عند مشاهدتهم لهذه النماذج. وكان من الطبيعي أن يمتنع أيسخولوس عن تأليف مسرحيات حول موضوع فايدرا أو سثينيويو. إذ يرى وجوب تحاشي الأساطير التي تدور حول شخصيات نسائية شريرة. ونجده في الأساطير التي عاجلها في مسرحياته قد إحتفظ بسماتها الجوهرية. ولكنه في نفس الوقت خلع عليها قدرا من الفخامة والقوة لم يكن لها من قبل. فقصة بروميثيوس على سبيل المثال لا تعدو عند هيسودوس («أنساب الآلهة» أبيات ٥٢١ - ٥٦٨) عن أن تكون قصة خداع واضح - أو حتى مضحك - تورط فيها بروميثيوس وعاقبه على ذلك زيوس أشد العقاب. ولكن أيسخولوس خلق من هذه الأسطورة حبكة درامية رائعة، تتصارع فيها قوى الظلم والطغيان مع قيم التضحية والفداء من أجل البشر. لقد صار أيسخولوس بفضل تعمقه الديني ووقاره يمثل تحديا صعبا أمام الشعراء الذين أتوا بعده. ويمكن أن نقول بصفة عامة أن كل مراحل التراجيديات التالية له تحمل ملامحا وأصداء قوية وملموسة لأفكاره وفنه.

كان أيسخولوس - كبقية شعراء التراجيديات الإغريق - رجل مسرح بالمعنى المتكامل للكلمة، أي أنه المؤلف والمخرج والممثل الرئيسي في مسرحياته، وأخذ دور القيادة في

عملية العرض من بدايتها إلى نهايتها. ولقد أظهر براعة فائقة وأصالة ملموسة في الجانب التطبيقى بنفس الدرجة التى كان عليها فى مجال التأليف. فلكى يخلع على شخصياته سمة العظمة والفخامة لإختراع ملابس خاصة لممثلى التراجيديا تعطيهم وقارا يفوق الحالة الادمية. وذلك بالعمل على زيادة طولهم وحجمهم سواء بإستخدام نعال خشبية مرتفعة، أو باللجوء لوسائل الخشو أو بلبس الأردية الفضفاضة والمزركشة بألوان لامعة. ووضع على وجوه الممثلين أقنعة لها طابع يشير الحزن والخوف (prosopoeia deina). وبلغ من نجاح هذه الإضافات التى أدخلها أيسخولوس أنها ظلت تستخدم من بعد عصره وطيلة ثمانية قرون. ومن السطيعى أن يسوع أيسخولوس منصة التمثيل لتسع ممثلين بدلا من ممثل واحد، ومعها الأتباع والخدم بل والجوقة نفسها أحيانا. وينسب الكاتب الرومانى فيتروفيوس إلى أيسخولوس إختراع خلفية المشاهد المرسومة (skenographia)، هذا الإختراع الذى ينسبه أرسطو إلى سوفوكليس^(٢٩). وعلى أية حال يبدو أن أيسخولوس كان أول من إهتم بتأثير المشهد على الجمهور فزين منصة التمثيل بالمذابح والتماثيل والقبور وما إلى ذلك مما يهدف إلى إيهام المشاهد. وإلى أيسخولوس يعزى أيضا إختراع بعض الآليات المسرحية مثل «العجلة الدوارة» (ekkyklema) التى تعرض على الجمهور ما تم حدوثه بالداخل (interior) ولا سيما أعمال العنف والقتل. وإن كان بعض هذه الآليات فيما يبدو من إختراع سوفوكليس، وبعضها الآخر ينتمى إلى فترة لاحقة، بيد أنه من المؤكد أن أيسخولوس إبتدع آلة «منصة الآلهة» (theologeion). حيث إستخدمها فى مسرحية «النشور؟» (Psychostasia) المفقودة، ل يظهر زيوس فى السماء وهو يضع فوق الميزان أرواح كل من ممنون وأخيلليوس. وفى نفس المسرحية ترفع جثة ممنون من فوق الأرض بواسطة الآلة الرافعة المسماة «الماكينة» (mechane)، التى إستخدمت أيضا فى «بروميثيوس» لكى يسبح بها أوكيانوس فى الهواء (آليات ٢٨٤ - ٢٨٧ وتعليقات القدامى عليها). وفى مسرحية «حاملات القربان» عرض أيسخولوس جثتى إيجيشتوس وكليتمسترا بواسطة «العجلة الدوارة» (آليات ٣٧٣ وما يليها وتعليقات القدامى).

ومن الممكن تتبع مسار هذا التغير والتطوير فى مسرح أيسخولوس بإلقاء نظرة على المسرحيات التى وصلتنا. إذ نلاحظ فى المسرحيات المبكرة أن وصفت موقع

الحدث وملابس المكان غامض وغير محدد. أما في الثلاثية الأوريسية فإن تكرار مثل هذا الوصف مع إضافة بعض التفاصيل يشير إلى تزايد في استخدام الآليات. وعلاوة على ذلك فإننا في حين لا نجد في المسرحيات المبكرة سوى القليل من المؤثرات السمعية والبصرية في تقديم المشهد، فإننا في المسرحيات اللاحقة - لاسيما «بروميثيوس» والثلاثية الأوريسية - نلاحظ تزايدها. ففي «بروميثيوس» مثلا نرى أوكيانوس يطير على ظهر حيوان خرافي، وعرائس البحر يمتطين عربتهن المهنحة، ونسمع الرعود ونرى ومضات البرق فوق جبال القوقاز، وتنزل الربة أثينة من السماء أمام ناظرينا. وفي «الصافحات» نرى ربات الانتقام وهن يتحلقن حول المذبح في معبد دلفي ثم وهن يلاحقن أوريسيس.

وكان أيسخولوس - المشلول أيضا عن تدريب الجوقة - بارعا في إبتكار حركات وتصميمات لرقصات جديدة (schemata orchestica). وكانت أغاني الجوقة في مسرحياته غالبا ما تهدف - بأسلوب نظمها - إلى إحداث تأثير يتناسب مع الرقصة المصاحبة ومع موضوع المسرحية ككل. ونضرب مثلا على ذلك بكلمات وتصرفات فتيات الجوقة في «السبعة»، فهن داخل مدينة محاصرة يصرخن في كل مرة تسمع فيها تحركات الجيوش وقرقعات السيوف، ويرقصن الرقصة التي تعبر عن هذا الهلع والفرع. وهكذا تداخلت الكلمة مع الحركة وشكلتا لوحة درامية معبرة ومميزة لفن أيسخولوس. وبالمثل في «الأوريسيا» لا يمكن أن ندرك مدى ما يحدته ظهور ربات الانتقام وهن يندفعن إلى داخل الأوركسترا صارخات ومتعقبات لأوريسيس ما لم نضع في الحسبان الحركات والرقصات التي كن بها يعبرن عن ذلك. لقد قدمت مثل هذه المشاهد فرصة ذهبية ليستعرض فيها أيسخولوس قدراته الفنية في التصميم والإخراج.

ولقد أفاد أيسخولوس إذن من مهنته وخبرته كممثل ورجل مسرح، كما سيفعل كل من شكسبير وموليير فيما بعد. ففي الكثير من مشاهد مسرحياته لا يمكن أن يحدث التأثير العميق المطلوب إلا أثناء التمثيل. مثال ذلك المشهد الذي يوقظ فيه شيخ كليتمنسترا ربات العذاب في «الصافحات»، وكذا موكب هؤلاء الرباب وهن في طريقهن إلى معبدهن تحت سفح الأريوباجوس وقد واكبهن الأثينيون بالمشاعل

والهتافات. ويمكن أن نضيف المشهد الذى يدخل فيه أجائمنون إلى أهباء القصر بعد تحذيرات كاسندرا التنبؤية فى مسرحية «أجائمنون»، إذ بعد لحظات من دخول الملك - وهى لحظات قصيرة وملينة بالترقب والتوجس - تسمع صيحات الموت المتحشجة صادرة عن أجائمنون الذى إغتاله أيجيسثوس وكليةتمسترا. حقا إنه لمن النادر أن نجد عرضا يجمع بين فنون الشعر والموسيقى والرقص وبراعة الإدارة المسرحية بنفس هذه الدرجة العالية التى نجدها فى مسرح أيسخولوس.

ومع ذلك فهناك جرأة بالغة فى تقديم مشهد تقييد بروميثيوس بالأغلال على صخرة القوقاز أمام الجمهور، حيث ثبتت يده وقدماه بالحديد ودق إسفين فى صدره وظل هكذا على المسرح طول الوقت. وفى مسرحية مفقودة بعنوان «نيوى» جعل أيسخولوس هذه البطلة تلقى نفسها فوق قبر أبنائها، وظلت هكذا ممددة طوال مشهدين كاملين ودون أن تنطق ببنت شفة. ولعل مثل هذه المشاهد المعبرة عن الصمت الياثس كانت مفضلة لدى أيسخولوس، مما أثار سخرة أريستوفانيس فى «الضفادع» (أبيات ٩١١ - ٩٢٠). بيد أن أيسخولوس استطاع بصمت الممثلين أن يعبر عن أعمق العواطف والانفعالات فى قلوب شخصياته، وأفضل مما لو أنطقهم فى هذه المشاهد. وهكذا بينما كان بروميثيوس يقيد على الصخرة لم ينطق بكلمة واحدة رغم الآلام المبرحة. ولكن ما أن ترك وحيدا فى الصحراء حتى أطلق العنان للسان وإنفعالاته. ومن ثم فإن صمته كان تعبيرا عن إحتقازه لمن يقيده، وهو صمت يزداد تأثيره وضوحا وعمقا عندما يتبعه البطل بعد ذلك بإنفجاره الصارخ.

وفى الكثيرين من الباحثين أن شعراء المسرح الإغريق التراجيذى قد إستمدوا موضوعاتهم من مصادر أقدم منهم، ومؤلفات أخرى سبقتهم. وهذا ما سنسلط عليه الضوء الآن بالنسبة لمسرح أيسخولوس.

إذ تقوم كل مسرحيات أيسخولوس، فيما عدا «الفرس»، على الأسطورة. والنبيح الأسطورى المفضل لديه ولدى كافة شعراء التراجيديا - كما سنرى - هو حلقة ملاحم الحرب الطروادية، التى جاءت قصة أوديب ضمنها. من هذه الملاحم إستقى أيسخولوس موضوعات نصف مسرحياته، وله أربعة مسرحيات مأخوذة من «الإلياذة»، وثلاثة من «الأوديسيا». وتحمل أسطورة ديونيسوس ورحلة السفينة أرجو

المرتبة الثانية. ومع ذلك فيمكننا أن نقول عن مصادر مسرحه ككل بأنها تغطي معظم التراث الأسطوري فهي متنوعة. بل إن بعض مسرحياته مثل «جلاكوس البونطى» (Glaukos Pontios) المفقودة تقوم على أسطورة بويوتية محلية مجهولة، إكتشفها الشاعر بنفسه عن طريق البحث والتقصي ومعايشة صيادى هذه المنطقة^(٣٠).

قائمة بالمصادر الأسطورية والملحمية لمسرحيات أيسخولوس الموجودة* والمفقودة

المصدر الأسطوري والملحمي	عنوان المسرحية
القبرصية Kypria	إفيجينيا Iphigeneia الميسيون Mysoi بالاميديس Palamedes تيليفوس Telephos
الإلياذة Ilias	حمام هيكتور أو الفريجيون Hektoros Lytra e Phryges يوروبا أو كاريس Europe e Kares الميرميدونيون Myrmidones عرائش البحر (بنات نيريوس) Nereides
الأثيوبية Aithiopsis	الطراقيات Thressai ممنون Memnon التحكيم فى الأسلحة Hoplou Krisis نساء سلاميس Salaminiiai بسيخوستاسيا (النشور؟) Psychostasia

المصدر الأسطوري والمحمى	عنوان المسرحية
الإلياذة الصغيرة Mikra Ilias	أهل لينوس Lemnioi فيلوكيتيتيس Philoktetes
ملاحم العودة Nostoi	Oresteia : ثلاثية الأوريسثيا : أجاممنون* Agamemnon حاملات القرابين* Choephoroi الصفاحات (ريات الصفح)* Eumenides بروتوس (ساتيرية) Proteus Satyrikos
الأوديسيا Odysseia	كيركي (ساتيرية) Kirke Satyrike أوستولوجوى (عظام البطل ؟) Ostologoi بينيلوى Penelope
تيليجونيا Telegonia	مرشدو الأرواح Psychagogoi
الأوديبية Oidipodeia	لايوس Laios أوديب Oidipous الهولة أو أبو الهول (ساتيرية) Sphinx Satyrike
الطبية Thebais	الأرجيون Argeioi أهل إليوسيس Eleusinioi السبعة ضد طيبة* Hepta epi Thebas
الخلفاء Epigono	الخلفاء Epigono

عنوان المسرحية	المصدر الأسطوري والملحمي
<p>Aigyptioi المصريون</p> <p>Danaides بنات داناؤوس</p> <p>Hiketides المستجيرات*</p>	<p>Danais الدانائية</p>
<p>Prometheus Pyrophoros بزميثيوس سارق النار</p> <p>Prometheus Desmotes بزميثيوس مقيداً*</p> <p>Prometheus Luomenos بزميثيوس طليقاً</p> <p>بزميثيوس محترقاً (ساتيرية)</p> <p>Prometheus Pyrkacus Satyrikos</p>	<p>معركة المردة (التيتانيس)</p> <p>Titanomachia</p>
<p>Bakchai الباكشيات</p> <p>تابعات أو بنات لابس جلد الثعلب</p> <p>Bassarides (أى باكخوس)</p> <p>Dionysou Trophoi مربيات ديونيسوس</p> <p>Edonoi الإيدونيون (الطراقيون)</p> <p>Lykourgos Satyrikos ليكورجوس (ساتيرية)</p> <p>Neaniskoi الشبان الصغار</p> <p>Xantriai إكسانترياي (؟)</p> <p>Pentheus بنثيوس</p> <p>Semele e Hydrophoroi سيميلى أو حاملات الماء</p>	<p>أسطورة ديونيسوس</p>
<p>Athamas أثاماس</p> <p>Argo e Kopastes أرجو أو المجدف</p>	<p>Argonautika أسطورة السفينة أرجو</p>

المصدر الأسطوري والملحمي	عنوان المسرحية
	Kabeiroi كابيروى
	Hypsipyle هيسيبيلى
	Phineus فينيوس
أساطير مدينة أرجوس	Amymone Satyrike أميمونى (ساتيرية)
	Polydektes بوليدكتيس
	Phorkides فوركيديس
أسطورة هرقل	Alkmene ألكمينى
	Herakleidai أبناء هرقل
من التاريخ المعاصر	Persai الفرس*
مصادر متفرقة	Aitâiai أيتاياى
	Atalante أتلانتى
	Glaukos Pontios جلاوكوس البونطى
	جلاوكوس فى بوتنياى (بوتنيا)
	Glaukos Potnieus
	Heliades بنات هيليوس
	Ixion إكسيون
	Kallisto كاليستر
	Kerkyon Satyrikos كيركيون (ساتيرية)
	Nemea نيميا
	Niobe نيوبي

عنوان المسرحية	المصدر الأسطوري والملحمي
Permaibides بيرمايبيديس (؟) سيسيفوس الهارب (ساتيرية)	مصادر متفرقة
Sisyphos drapetes satyrikos سيسيفوس يدحرج الصخرة	
Sisyphos petrokylistes	
Toxotides إبن رامى القوس (؟)	
Oreithyia أوريثيا (غير مؤكدة)	
Diktyoulkoi ديكتيولكوى (الصيدون ؟)	
Thalamopoi صانعو الأسرة المتفرجون أو أهل البرزخ إشموس	
Theoroi e Isthmiastai	
Hiereiai الكاهنات	
Kerykes satyroi كيريكيس (ساتيرية)	
Kressai الكريتيات	
Leon Satyrikos الأسد (ساتيرية)	
Propompoi طلائع الموكب	
Phrygioi الفريجيون	

ونظرة واحدة إلى عناوين مسرحيات أيسخولوس والشذرات المتبقية^(٣١) منه كفيلة بأن تؤيد وتؤكد صدق المقولة المنسوبة إلى هذا الشاعر، أى أن مسرحياته ليست سوى «فتات من مائدة هوميروس الضخمة الفخمة»^(٣٢). بيد أن آراء الدارسين فى معنى هذه العبارة متباعدة، فمن قائل إنها تعنى الروح العامة لمسرح أيسخولوس كإنعكاس للعظمة البطولية الهومرية، إلى آخر يقول بأن العبارة تشرح بنية مسرحيات أيسخولوس المبكرة حيث سادت التقنية السردية الملحمية كما قد لاحظنا. ونحن

نرجح أن العبارة تستهدف مصادر أيسخولوس قبل أى شئ آخر، وأنها لا تعنى هوميروس وحده - حيث لم يأخذ منه أيسخولوس سوى سبع مسرحيات - وإنما تعنى أيضًا الحلقة الملحمية والتي غالبًا ما كانت تنسب إلى هوميروس لدى القدامى.

والحبكة الدرامية الأيسخولية بسيطة للغاية، فهى تشرح للجمهور منذ البداية القصة ونهايتها. يجرى الحديث الدرامى فى خط واضح ومرسوم بعناية فائقة. وبين الحين والحين تشرح أغاني الجوقة ما غمض من المعاني المطلوب إيصالها للجمهور. ومع النقص الملحوظ فى التعقيد والتشابك بالحبكة الأيسخولية لا نستطيع أن نصفها بأنها عملة أو راكدة. ففى عالم الدراما يمكن أن تحتفظ بإنتباه الجمهور وإهتمامه بالتنوع فى النغم والتدرج فى الألوان، وليس بالضرورة عن طريق تعقيد الأحداث. وفى ذلك كان أيسخولوس لا يشق له غبار، فهو يجمع ويرتب مشاهدته على نحو لا يرهق القارئ أو المشاهد.

ووفقًا لتنظيمات المسابقات المسرحية فى إطار مهرجانات ديونيسوس بالمدينة - أثينا - كان على كل شاعر أن يعرض ثلاث تراجيديات ومسرحية ساتيرية واحدة. وكانت المسرحيات الأربع تعرض تباعًا فى نفس اليوم. وبينما إعتاد الشعراء السابقون أن تكون كل مسرحية من مسرحياتهم الأربعة مستقلة عن الأخرى بموضوعها، إبتدع أيسخولوس نظامًا فريدًا ومميزًا لعبقريته. لقد رأى أن يقدم المسرحيات الأربع كوحدة واحدة يطلق عليها إسم الرباعية (tetralogia)، بحيث تكون المسرحيات التراجيدية الثلاث منها بمثابة لمراحل ثلاث متتالية من قصة مأساوية كبيرة وتسمى الثلاثية التراجيدية (trilogia). أما المسرحية الرابعة فهى الساتيرية التى تختم الرباعية ككل بمشهد ساخر من نفس الأسطورة. وكانت الثلاثية التراجيدية بالنسبة لأيسخولوس هى الفرصة المناسبة للتعبير عن رؤيته المأساوية القائمة على فكرة اللعنة المتوارثة، والإثم الذى يلاحق السلالة من جيل إلى جيل.

ومن الرباعيات التى نظمها أيسخولوس نعرف ثلاثة منها فقط على نحو يقينى. الأولى هى «الأوديبية» وهى تتابع مصائب آل أوديب من الجريمة الأصلية التى تورط فيها لايبوس حتى المعركة بين الأخوين ولدى أوديب على أسوار طيبة. والثانية هى الرباعية «الليكورجية» وقد إنخذت من دخول ديونيسوس إلى طراقيا موضوعا حيث

قاوم عبادته ليكورجوس وإنتهى الأمر بتأسيس هذه العبادة. أما الرباعية الثالثة فهي «الأوريستيا» وتتناول اللعنة الموروثة في آل بيلوس، وسنعود إلى دراستها بالتفصيل لأنها قد وصلت إلينا كاملة. وفيما عدا هذه الرباعيات الثلاث تختلف الآراء. وهناك من يقول بأن أيسخولوس أعطى نفسه حرية أن ينظم الثلاثية التراجيدية على أساس أن تكون كل مسرحية بمثابة فصل من فصول القصة الأكبر، أى أن تكون المراحل الثلاث مرتبطة ارتباطا وثيقا، أو أن لا تكون الصلة بمثل هذا الالتصاق. ويستدل النقاد على ذلك بأنه في حين يمكن للمرء أن يقرأ «أجاممنون» بمفردها ويستوعبها إستيعابا كاملا دون أن يكمل بقية الثلاثية الأوريستية، يجد أن «بروميثيوس مقيدا» قد إستعصت على الفهم بسبب فقدان بقية الثلاثية. هكذا يبدو رأيا مقبولا القول بأن الصلة فيما بين مسرحيات الثلاثيات أو الرباعيات الأيسخولية لم تسر على وتيرة واحدة.

ومع أن البنية الرباعية كانت مفضلة ومحبة إلى قلب أيسخولوس، إلا أنه من غير المحتمل أنه إتبعه في كل كتاباته. بل يرجح أن تكون مسرحياته المبكرة - مثل مسرحيات سابقه - منظومة على شكل إنفرادى، أى لكل مسرحية بنيتها المستقلة. وربما عاد أيسخولوس بين الحين والآخر في مسرحياته المتأخرة إلى هذا النظام الأقدم، فنظم بعض المسرحيات الانفرادية مثلما فعل في «الفرس». وحتى في حالة كتابة رباعيات مرة أخرى فإنه قد يجتزم الواحدة منها بمسرحية ساتيرية لا ترتبط موضوعا أو أسطورة بالثلاثية التراجيدية.

وندين ببقاء مسرحيات أيسخولوس السبع التي وصلت إلى أيدينا للفقهاء الذين حفظوها واتخذوا منها أمثلة للدراسة اللغوية والأدبية. فلقد كانت هناك مجموعات مختارة من المسرح الإغريق شاعت إبان القرن الخامس الميلادي وعلق عليها الفقهاء. ومن بينها سبع مسرحيات لأيسخولوس، وسبع أخرى لسوفوكليس، وتسع ليوريبيديس (ووصلت عشرة مسرحيات أخريات له بدون تعليقات)، وإحدى عشر مسرحية لأريستوفانيس. وفي نهاية العصر البيزنطى قل عدد المسرحيات بهذه المجموعات المختارة لتدهور الأحوال السياسية وإحطاط المستوى الثقافى والأدبى حتى صار نصيب كل شاعر لا يتعدى الثلاث مسرحيات. وكانت «السبعة» و «الفرس» و «بروميثيوس»

هى المسرحيات الثلاث المختارة من أيسخولوس، بيد أن «أجاممنون» و «الصفاحات» كانتا تقرأن في أحيان نادرة، وأهملت كل من «حاملات القرايين» و «المستجيرات» تماما. ومع أننا لا نستطيع أن نعرف على وجه اليقين المعايير التى كان يتم بها الاختيار والإحتفاظ بهذه المسرحيات. بيد أنه من الواضح أنه إختيار مدروس، وأن المسرحيات السبع تمثل تطورا في فن أيسخولوس. «فالمستجيرات» هى باكورة إنتاج أيسخولوس المعروف لنا حيث كانت هذه التراجيديات غنائية أكثر منها درامية. أما «الفرس» و «السبعة» فيمثلان المرحلة الوسطى. وتأتى «بروميثيوس» و «الأورستيا» لتمثل قمة ما وصل إليه فن أيسخولوس من نضوج. كما أن «الأورستيا» هى الثلاثية الوحيدة التى وصلتنا من هذا الشاعر الأثينى بل من المسرح التراجيديات الإغريق برمتة. ولا ننسى أن الإشارات الواردة عند أريستوفانيس وأرسطو قد لعبت دورا ما في تدعيم شهرة هذه المسرحية أو تلك.

ونحن نقبل الرأى القائل بأن «المستجيرات» هى باكورة إنتاج أيسخولوس المعروف لأسباب كثيرة، منها غلبة العنصر الغنائى في هذه المسرحية، وكذا قلة الأجزاء الحوارية وعدم بروز الممثل الثانى. وتفاوتت آراء النقاد والدارسين حول تاريخ هذه المسرحية بشكل حاد. فالبعض يؤرخونها بعام ٤٩١ و آخرون يرون أنها لم تكتب أو تعرض قبل عام ٤٦١. ويرجح أنها عرضت ضمن رباعية تعالج موضوع هرب بنات داناؤوس الخمسين وملاحقة أبناء عمهن إيجيبتوس (مصر) لهن لإرغامهن على الزواج منهم، وقتل البنات لأزواجهن ليلة الزفاف فيما عدا هيرمينسترا، التى أعفت زوجها من هذا المصير فحوكمت على ذلك. ويقطع بعض الدارسين بأن «بنات داناؤوس» هى المسرحية الثانية في الثلاثية التراجيديات بعد «المستجيرات» وتعالج فترة الزواج. وأما المسرحية الثالثة فهى إما «المصريون» أو «صانعو الأسرة» أى فراش الزوجية.

ويلاحظ أن أكثر من نصف «المستجيرات» غنائى أى تؤديه الجوقة كما أن معظم الجزء الحوارى المتبقى تشترك فيه الجوقة أيضا وبكثافة عندما تدخل في حوار مع الممثل. ولا يظهر الممثل الثانى إلا في مناسبتين بل يمكن الإستغناء عنه في عرض المسرحية كلها بإستثناء حوالى سبعين بيتا (٤٧٤ - ٤٩٧، ٨٨٨ - ٩٣٠).

وتدور الأحداث في العراء قرب الشاطئ حيث تلتف البنات الخمسون حول المذبح في إستجداء وإستجداء ويقف داناؤوس أبوهن بجوارهن. وتبدأ المسرحية بدعوات تنغني بها البنات الخمسون أي الجوقة، ويتلو ذلك حوار قصير بينهن وبين والدهن حول مصيرهن. ويظهر ملك أرجوس وتستجديه البنات الخمسون لحمايتهن. وفي حوار طويل ودائى تطرح شكوك الملك المتذبذب الذى في النهاية يستسلم لتضرعات البنات الخمسين وبعد بحمايتهن. وظل داناؤوس في تلك الأثناء صامتا ولكنه الآن يتحدث فيشكر الملك في إيجاز ويذهب إلى داخل مدينة. أرجوس بهدف تقديم صلوات الشكر للآلهة. ولم يكن حضوره (كممثل ثانى) ضروريا في هذا المشهد وكان بالإمكان الإستغناء عنه. على أية حال تترك الجوقة وحيدة في الأوركسترا فتشيد نشيدا تتضرع به لزيوس ويستمر غناؤها حتى عودة داناؤوس بأخبار سارة مؤداها أن شعب أرجوس قد صدق على قرار الملك بحماية البنات الخمسين وقبول الجوئهن إلى المدينة. وهنا تتخبط الجوقة في أغاني شكر للآلهة وتصل الأحداث إلى الذروة عندما يخبر داناؤوس بناته أنه يلمح عن بعد سفينة تحمل الأبناء الخمسين لآخيه أيجييتوس وتقرب من الشاطئ. وينسحب داناؤوس إلى الداخل بحجة أنه سيحذر الأرجيين بشأن هؤلاء القادمين فيعطى بذلك الفرصة للجوقة كي تنهمك في أغنية حزينة وشكوى مفجعة، ثم يتقدم رسول المصريين - أي الأبناء الخمسين - ويظهر على المسرح ويأمر البنات بأن يتبعنه إلى السفينة السراسية على الشاطئ ويسطلق بعض التهديدات الخفيفة فتتوسل البنات طالبات الرأفة والرحمة. ويظهر ملك أرجوس فجأة، وهنا يدور أول حوار درامى بالمعنى السليم بين الممثلين الإثنين وهو حوار ساخر ولاذع بين الملك الأرجى والرسول المصرى وينتهى الحوار بطرد الأخير شر طردة مهزوما بعد أن نخاب مسعاه. وبعد إختفاء هذين الممثلين تعلق الجوقة على حوارهما فتعبر عن سرورها بأغنية قصيرة ويعود داناؤوس ليقودهن إلى أرجوس ثم ينسحب الجميع وهم يدعون بالخير والبركة للمدينة وأهلها.

والموضوع الرئيسى في «المستجيرات» - بل في مسرح أيسخولوس ككل - هو عدالة الآلهة التى تعاقب كل متعجرف ظالم ولا يصل هذا المعنى للجمهور إلا من خلال أغاني الجوقة في الأغلب. ذلك أن المسرحية تبدأ بالبنات الخمسين وهن

٢٣٣

يستنجدن بمذبح الآلهة وتنتهى المسرحية وهن يرفعن أيديهن بالدعاء والشكر لنفس الآلهة لأنهم أنقذوهم من أيدي المعتدين. هؤلاء البنات اللاتي فررن ذعرا أمام الرسول المصرى يشكرون فى نهاية المسرحية الملك الأرجى الذى وقف معهن فى وجه الظالمين.

وعرضت مسرحية «الفرس» عام ٤٧٢ وهى المسرحية التاريخية الوحيدة التى وصلت إلى أيدينا من المسرح الإغريق برمتها. ويتغنى أيسخولوس فى هذه المسرحية بانتصار الإغريق الساحق فى معركة سلاميس عام ٤٨٠. وما من مسرحية من مسرحيات أيسخولوس الباقية يمكن أن تظهر لنا عظمة مؤلفها وسعة أفقه أكثر من «الفرس». ذلك أن الشاعر الفذ بدلا من أن يهلك قواه ويضيع جهوده فى تضخيم وتفخيم الكبرياء الوطنية الإغريقية يعمل عقله وعبقريته فى محاولة جادة لتفسير هزيمة الفرس. وهو بالطبع تفسير تراجيدى لأن صلف الفرس وعنجهيتهم إستوجبا العقاب الصارم والهزيمة المفجعة. إنها إذن ليست أنشودة نصر بل قصيدة درامية تحذيرية موجهة للمتصرين - أى الإغريق - بقدر ما هى موجهة لغرمائهم المهزومين أى الفرس. ويركز أيسخولوس على العدالة الإلهية التى يناط بها وضع حد للكبرياء الجوفاء والتعصب الأعمى للقومية والشعوبية. وهكذا يبدو لنا ولأول وهلة أن أيسخولوس قد جعل مجد وانتصار الإغريق موضوعا ثانويا فى مسرحيته. بيد أن أية محاولة للتعمق فى معطيات هذه المسرحية ستظهر أنه بذلك إستطاع أن يجد هذا الانتصار الإغريق أروع تمجيد. إنه التمجيد الدرامى غير المباشر. فعندما جعل أيسخولوس الأحداث الدرامية تجرى فى القصر الفارسى قد مكن بذلك مواطنيه للمتصرين من مشاهدة أثر الهزيمة على نفوس أعدائهم. ولا شك أن الإغريق وهم يرون الهاوية التى وقع فيها الفرس المغرورين يتذكرون بفخر ورضا أعمال الحرب والبطولة التى كانوا هم أنفسهم فرسانها الأشاوس فى بر المعركة وبحرها. إنهم الآن يشاهدون العدو الفارسى ذليلا فى عقر داره يتجرع كأس الماراة وهو يتلقى من ميدان الحرب أخبار هزائمه تترى. وهم الآن يتحققون من أن العناية الإلهية هى التى قد أنقذتهم من هذا الشر الويل ومن مثل هذا المصير. ذلك أنهم بالطبع كانوا سيلاقون مصيرا مفعجا لو أنهم وقعوا تحت طائلة الطغيان الفارسى الغاشم. صفوة

القول إن أيسخولوس في هذه المسرحية قد أشيع مواطنيه - متفرجى المسرح الأثينى - ورغبتهم في الإحتفاء بإنتصارهم دون أن يصل الأمر إلى حد التشفى أو الإسفاف أو حتى الدعاية الهزيلة كما يفعل كثير من الكتاب في مثل هذه المناسبات الوطنية.

ونظرة على بنية «الفرس» كفيلة بأن توضح لنا أنها تعد مثالا ممتازا للحبكة الدرامية البسيطة. فهي مسرحية تكاد تكون خالية من الحدث الدرامى لأن الحملة الفارسية قد إنتهت بالفعل قبل أن تبدأ المسرحية نفسها، وكل ما يعرض علينا هو إستقبال الأخبار في سوسا، أخبار الهزيمة الفارسية، ثم عودة إكسركيس وأسى الفرس على هذه الكوارث. بيد أن أيسخولوس يعرض ذلك على نحو درامى مشوق للغاية. إنه لا يعلن عن الكارثة منذ اللحظات الأولى بل يقودنا إليها خطوة خطوة وبمهارة فائقة. ومن ثم فإن شعورنا بالتعاطف مع أبطاله يزداد عمقا كلما مضينا معه في مسرحيته. فند البداية هناك جوقة الشيخ، الفرس القلقين على أخبار الجيش ويضفون بشكوكهم وتوجساتهم هذه جوا غامضا من الترقب لحدوث مصيبة كبرى. ثم تظهر أتوسا وتحكى حلمها المزعج وبالتالي يتصاعد جو الترقب والتوجس. وعندما يصل هذا التصاعد إلى قمته يظهر الرسول ويعلن الحقيقة السافرة ثم يشرع في وصف تفصيلي لخسائر الفرس الذين هزموا في سلاميس ولجيزة بسيتاليا (Psytaleia) والإسحاب المدمر. وهكذا تتوالى الأنباء وتتراكم الأحزان ومع ذلك فلا زالت هناك أشياء لم تظهر بعد. إذ ينهض شبح داريوس من قبره ويؤنب مواطنيه لا على الهزيمة بل على الصلف والغرور ويتنبأ بهزيمة أخرى لهم في بلاتايا. والآن فقط يظهر إكسركيس منهكا مهلهل الثياب مشعث الشعر متربا، وحوله أتباعه في حالة لا تقل سوءاً. وينخرط الجميع في صرخات الألم والحزن الختامية.

هكذا نعرف كيف استطاع أيسخولوس أن يخلع على موضوعه سمة التنوع وخصائص الدراما وذلك بالتقدم البطيء المتدرج والمؤثر نحو الذروة. ولقد نوع أيسخولوس أيضا في أسلوب الكشف عن الأمور فهو مرة ينتقل بنا من توجس وترقب خائفين إلى وصف سردي طويل ومعبر، وأخرى من الحث الجاد على الصبر والصمود إلى دعوة مباشرة إلى الحزن والأسى اليائسين. وهذه القدرة الدرامية والبراعة في رسم الحبكة تظهر في كل المسرحيات تقريبا مما يجعلنا نتشكك في القول

النقدى المنسوب إلى سوفوكليس بأن أيسخولوس كان يكتب ما كتب بدافع غريزته فقط وكان يبتدى إلى ما هو صحيح وسلم دون وعى منه. أى أنه كان فنانا بالسليقة ينظم أشعاره دون تفكير أو تدبير^(٢٣).

ولنلاحظ أن أيسخولوس لا يذكر الأبطال الإغريق بالإسم في هذه المسرحية. وليس السبب الوحيد في ذلك أنه يتحاشى إثارة مشاعر الغيرة والفرقة بين محاري بنى قومه الإغريق. إذ يبدو لنا أن أيسخولوس بذلك كان ينشد السمو فوق كل ما هو مألوف. وكان يرمى إلى أن يحيط مسرحيته بجو من الوقار وبعض الإبهار المتمثل في تقديم مشاهد عجيبة من بلاد أجنبية غريبة. كان المسرح قبل أيسخولوس لا يقدم سوى الأبطال الأسطوريين والآلهة. أما إذا نزل إلى مستوى تقديم أفراد من البشر فلا أقل من أن يحتفظ لهم بالعظمة والآبهة، بتجنب ذكر الأماكن والأسماء الشائعة، ومحاولة إختيار كل ما هو عجيب غير معروف أو مألوف. وهذا بالضبط ما حاول أن يفعله كل من، راسين وشيللر وجوته وغيرهم إبان عصر النهضة وسار على نفس الدرب بريخت في القرن العشرين. ويدلل أيسخولوس نفسه على أنه يفعل ذلك عن عمد، لأنه في مقابل تجاهل أسماء الأبطال الإغريق يذكر قوائم كاملة من أسماء الفرس. كما يجعل الجوقة - المكونة من شيوخ فارس - مخاطب الملكة أتوسا قائلة «يازوج وأم إله» (بيت ١٥٧). وعندما يظهر شبح داريوس لا تجرؤ الجوقة على النظر في عينيه ولا حتى مخاطبته وجها لوجه (أبيات ٦٩٤ - ٦٩٦). وفي المشهد الختامي (بيت ٩٠٨ - ١٠٧٦) ينخرط إكركسيس - الملك العائد مهزوماً مع الجوقة في صرخات ألم وندم وأسى تصاحبه - بالقطع - موسيقى بربرية وحشية. وقد يكون الهدف من هذا المشهد هو إظهار الضعف الفارسي.

وقبل أن نختم حديثنا عن «الفرس» نود التنويه إلى أن أيسخولوس - مثل شكسبير فيما بعد - لا يحفل كثيرا بالدقة التاريخية الصارمة، بل ويقع في خطأ الخلط الحضارى والزمنى. لأنه يجعل الفرس يتضرعون لآلهة تحمل أسماء إغريقية، فهم يصلون لزبوس وهرميس وأبوللو (أبيات ٢٠٥، ٥٣٢، ٦٢٩، ٩١٥). بل إن تمثالا للإله الأخير وعلى نحو إغريق قح يقف أمام القصر الملكى الفارسي. كما أن القرايين المقدمة لشبح الملك داريوس (أبيات ٢٠٥، ٦٠٧ وما يليه) إغريقية وليست فارسية.

عرضت مسرحية «السبعة ضد طيبة» عام ٤٦٧ وموضوع الثلاثية التراجيدية التي جاءت هذه المسرحية في إطارها هو اللعنة التي أصابت آل لايوس. وفي «لايوس» أولى مسرحيات هذه الثلاثية يشرح المؤلف سبب اللعنة وأس الفساد. وفيها تنذر نبؤة دلفي هذا الملك بالقول أنه «إذا مات بدون خلف فسينقذ المدينة» (راجع «السبعة» بيت ٧٤٥ - ٧٥٠). بيد أن لايوس ضرب بهذا النذير عرض الحائط وأنجب ولداً (سيحمل اسم أوديب فيما بعد)، وألقاه في العراء فوق جبل كيثارون وهكذا حقت عليه اللعنة من أرباب السماء. وفي المسرحية الثانية «أوديب» بدأت اللعنة تحدث أثارها الوخيمة، إذ قتل أوديب أباه وأصبح ملكاً على طيبة وتزوج أمه. وفعل كل ذلك دون علم، فلما إنكشفت له حقائق الأمور فقام عينيه ولعن ولديه إتيوكليس وبولينيكيس متنبأ لهما بمصير سيء حين قال لهما «ستقتلن التركة بجذ السيف لكي يتساوى نصيب كل منكما مع الآخر» («السبعة» أبيات ٧٧٨ - ٩٧١، ٩٠٨). وهذه اللعنة هي التي تنشط في مسرحية «السبعة». فإتيوكليس الذي هو الآن ملك طيبة لم يتنازل لأخيه عن الحكم عندما جاء دوره، مما اضطر الأخير لأن يهاجم المدينة مستعيناً بستة قواد من أرجوس. ويقتل الأخان كل منهما الآخر، وهذا هو النصيب المتساوي الموعود على لسان أبيهما لكل منهما، إنه الموت على أسوار طيبة في وقت واحد.

وكان من الممكن أن تنتهي المسرحية بموت الأخين، بيد أن المؤلف يضئف مشهداً آخر تعلن فيه أنتيجون عزمها على دفن أخيها بولينيكيس رغم صدور أمر رسمي عن شعب طيبة بمنع دفنه. ويرى بعض النقاد أن هذا المشهد مقحم على المسرحية، وأن الذي أضافه يقلد مسرحية «أنتيجون» لسوفوكليس. ويستند هؤلاء النقاد ليس فقط على أن هذا المشهد يفيد نهاية الثلاثية التراجيدية، بل أيضاً على حقيقة أنه في حالة عرضه يحتاج إلى ثلاثة ممثلين. ويرد نقاد آخرون على ذلك بأن الدارس المدقق لا يجد بادرة إقحام في هذا المشهد، كما أن مسألة أنه يحتاج إلى ممثل ثالث غير مستعصية على الحل. إذ لوحظ أن دور إسميني (الممثل الثالث) في هذا المشهد صغير جداً ويمكن أن يقوم به واحد من الممثلين الإضافيين أو الإحتياطيين (Parachoregemata) الذين كانوا تحت طلب شعراء التراجيديا. ويلاحظ

أن الأمر بعدم دفن بولينيكيس ينسب إلى كريون عند سوفوكليس، بينما هو صادر عن شعب طيبة عند أيسخولوس في «السبعة» (أييات ١٠٠٥ - ١٠٠٦)، مما يتعارض مع أن يكون هذا المشهد تقليداً لمسرحية سوفوكليس. ويمكن الرد على الانتقادات الموجهة لهذا المشهد الإضافي بتبني أسس جمالية. حقا إنه يتعارض بعض الشيء مع إتساق البناء الثلاثي، لأنه ينلر بمصائب لاحقة بدلا من التعليق أو تعميق المصائب السابقة. غير أن هذا المشهد في نفس الوقت يقدم صورة مناقضة لما سبق، ومن ثم يضيف معنى جديدا للكوارث التي وقعت. وبعبارة أخرى يقول لنا هذا المشهد أنه إذا كانت أحداث الثلاثية التراجيدية حتى الآن قد قامت على نظام الجريمة والعقاب مجرمة أخرى، مما أدى إلى الحقد الأسود الموروث في قلب الأخين المتحاربين، فإن شجاعة وحنان أنتيجون الأخوين يضيئان بعض الشيء هذه الصورة القائمة، ويشعان بصيصا من الأمل حول مصير هذه الأسرة المنكوبة. (٣٤)

وتعد مسرحية «السبعة» مثالا جيدا على المرحلة الانتقالية في مسرح أيسخولوس من الغنائية الملحمية إلى الدرامية الناصجة. ولو أننا نتحفظ على رأى فيرال (A.W. Verrall) في مقدمته لهذه المسرحية، إذ يعتبرها من حيث إحكام الحبكة الدرامية أفضل المسرحيات الإغريقية طرا فمّا عدا «أوديب ملكا» لسوفوكليس (٣٥). فنحن من جانبنا نرى في هذا الرأى مغالاة لا داعى لها، لأن الجزء الأكبر من المسرحية لا يزال غنائيا وصفيا أى سرديا ملحميا. يضعنا أيسخولوس منذ البداية في قلب مدينة محاصرة وفي جو ملء بالإشاعات والمخاذير وتأت أغاني ورقصات الجوقة لتعبر عن الخوف المستيرى أو الهلع الجنونى الذى يستولى على قلب نساء المدينة. ثم تتوالى أحداث وخطب مفعمة بروح البلاغات العسكرية المبالغ فيها، حيث توصف استعدادات المهاجمين والمدافعين. وفجأة يتقدم الحدث نحو الذروة وتتوالى الأحداث بسرعة عندما يعلن إتيوكليس قراره بمواجهة أخيه ويندفع نحو المعركة وتصل الأخبار بعد ذلك من الميدان. وتظهر على المسرح جثتا الأخين المقتولين وتنتهى المسرحية بكاء الأختين - أنتيجون وإسميني - ومشهد البطولة الناشئة الذى تعلن فيه أنتيجون الصبية قرارها بدفن أخيها.

إنها إذن مسرحية حربية «مفعمة بأرس» إله الحرب (Areos meston) على حد

قول القدامى وفي مقدمتهم أريستوفانيس.^(٣٦) بيد أن المشهد الذى جذب إنتباه النقاد أكثر من غيره هو الذى يرد فيه وصف الأبطال السبعة المهاجمين والمدافعين. فالرسول يصف كل قائد من القواد الأرجيين الستة القادمين مع بولينيكيس، وفي كل مرة يجيبه إتيوكليس بحديث مساو فى الطول لحديثه ويصف فيه البطل الطبيعى المقابل. وتنتهى الشائيات الحوارية هذه بأغنية للجوقة تأتى كختام موسيقى لبيان عسكرى. وهكذا نجد هذا المشهد (episodion) مكونا من سبعة أجزاء متساوية ومتسقة، ولكنه على أية حال ليس دراميا من حيث النغمة الأساسية. بدليل أنه كان موضع إنتقاد شديد من قبل القدامى والمحدثين على حد سواء. وكان أول المنتقدين هو يوريبيديس الذى فى مسرحية «الفينقيات» (أبيات ٧٤٩ - ٧٥٢) تحاشى أن يورد وصفا مطولا ومثالا، وذلك فى مشهد بمسرحيته يجرى بين أنتيجول والحارس الذى يرى الجيوش الأرجية من فوق القلعة. لقد إعتبر يوريبيديس هذا الوصف الطويل عبثيا أو منافيا للتوتر الدرامى المطلوب ولا سيما أن الأعداء على الأبواب. ومهما قيل عن وصف أيسخولوس للجيوش السبعة فى الطرفين، فإن أحدا لا ينكر أنه وصف أخاذ ودقيق وأبعد ما يكون عن أن يثير الملل. وما لا شك فيه أن الجوقة كانت تواكب هذا الوصف بالرقصات التعبيرية المناسبة، مما أعطى لتيليسيتيس (Telestes) - راقص أيسخولوس - فرصة كبيرة لإبراز مواهبه وإحراز مزيد من الشعبية والشهرة، لأنه فى عرض صامت قد عبر عن صخب المعركة الملتهبة.^(٣٧)

وبالنسبة لمسرحية «بروميثيوس مقيدا» لا نعرف تاريخا محمدا لعرضها بيد أن بعض النقاد وفي مقدمتهم هيج يأخذون من الإشارة الواردة فى المسرحية (بيت ٣٦٦ - ٣٧٢) إلى بركان أيتنا الذى وقع عام ٤٧٥، بالإضافة إلى حقيقة أن المشهد الافتتاحى يستلزم وجود ثلاثة ممثلين، دليلا على أن عام ٤٦٨ هو التاريخ المرجح لعرض هذه المسرحية. ويقولون إن أسلوب المسرحية يوحى بأنها تالية لمسرحية «السبعة»، وأنها من مسرحيات أيسخولوس المتأخرة بصفة عامة. ويقول هيج كذلك أنه لا تثار شكوك كثيرة حول أن هذه المسرحية كانت جزءا من ثلاثية تراجيدية، ولا حول أنها كانت الأولى فى هذه الثلاثية، وتتلوها «بروميثيوس طليقا» و«بروميثيوس سارق النار». ويضيف هيج القول بأن النقاد كانوا فى السابق يظنون

أن «بروميثيوس سارق النار» هي أولى الثلاثية على أساس أنها تضع البداية أى أسباب العداوة بين البطل وزئوس. ولكن هذه الأسباب - برأى هييج - تطرح في «بروميثيوس مقيدا» بحيث يصبح من العسير تصور وجود مسرحية سابقة لها. يضع هييج إذن «بروميثيوس سارق النار» على أنها المسرحية الثالثة لا الأولى في الثلاثية. وهو يرى أنها كانت مسرحية ذات طابع على ووطى بالنسبة لأثينا، إذ أنها تخلد ذكرى تأسيس عبادة بروميثيوس سارق النار في هذه المدينة. ذلك أن بروميثيوس حامل لقب «سارق النار» (Pyrophoros) كان يعبد في أثينا بشئ من التقديس الخاص. وتكرما له كان يعقد سباق لحاملى شعلات النار. وقيل كذلك إن أثرا لقدمه العملاقة كان لا يزال يرى فوق صخرة الأكروبوليس. بل كان هناك ما يخلد قصة تصالحه مع رب النار والبراكين هيفايستوس فوق مذبح المعبد المقام هناك للربة باللاس أثينة. وهذه الحقائق كلها - برأى هييج - يمكن أن تشكل في مجموعها المادة الخام لمسرحية ختامية بعنوان «بروميثيوس سارق النار» وتشبه إلى حد كبير «الصفاحات»، التى تختم الثلاثية الأورستية، حيث يقام في نهايتها معبد خاص لهؤلاء الربات عند سفح الأكروبوليس^(٣٨).

بيد أن كلا من ويست (M.L. West) وجريفيث (M.Griffith) وتابلين (O.Taplin) قد أعادوا إحياء الشكوك مؤخرا حول ترتيب مسرحية «بروميثيوس مقيدا» في الثلاثية، بل وحول نسبة هذه المسرحية لأيسخولوس أساسا. ويؤرخ ويست هذه المسرحية بما بعد عام ٤٤٠ بقليل، أى بعد موت أيسخولوس بحوالى ستة عشر عاما، ويرى أن «بروميثيوس سارق النار» هي الأولى وتتلوها «بروميثيوس مقيدا» ثم «بروميثيوس طليقا». ويربط بين هذه الثلاثية ونظرية بروتاجوراس عن الحضارة ومعبد هيفايستوس الأثيني الذى شرع في بنائه عام ٤٤٩ واكتمل عام ٤٤٠، حيث عقدت مهرجانات ضخمة شملت طقوس عبادة النار الفخمة وحيث تم الصلح بين بروميثيوس وهيفايستوس^(٣٩).

وموضوع «بروميثيوس مقيدا» هو عقاب هذا البطل من سلالة المردة التيتانيسن الذى أثار البشرية وأيقظها من سباتها وأغاثها من وحشيتها، إذ علم الإنسان فنون النار متمردا بذلك على أوامر زيوس رب الأرباب. فبسبب هذه الجريمة يقيد

بروميثيوس بالأصفاد ويربط إلى ظهر صخرة بجوار المحيط عند نهاية العالم، ثم يلقي به إلى أعماق الجحيم تارتاروس فيما بعد. ولكن يفهم مما يرد في المسرحية ما يشير بأن هذا البطل سيطلق سراحه مرة أخرى على يد أحد أحفاد إيو. إذ سنيضطر زيوس إلى الإفراج عنه في مقابل الكشف عن سر خطير يترتب عليه مستقبل عرش زيوس نفسه (آيات ٧٥٥-٧٧٥). ومن ثم فالمرجح أن الإفراج عن البطل يقع في مسرحية «بروميثيوس طليقا»، وفيها لا يزال المشهد فوق صخرة القوقاز حيث يظهر بروميثيوس مقيدا بعد أن أحضر ثانية من أعماق تارتاروس. ويبدأ الحدث بإقتراب الجوقة المكونة من أفراد سلالة التيتانيس الذين أتوا من كل حدب وصوب لكي يواسوا بروميثيوس. فيحكى لهم الأخير قصة آلامه والنسر الذي أحاله زيوس عليه ليتغذى على كبده. إذ كان ينهشه نهارا حتى يأق عليه، ثم يعاد خلقه من جديد ليلا ليأق النسر في اليوم التالي فيجد ما يلتهمه وهكذا ليظل عذاب بروميثيوس أبديا. ثم يظهر هرقل الذي بعد أن يسمع نبؤات تتحدث عن أعماله الخارقة ومغامراته المستقبلية من بروميثيوس يصوب سهامه إلى النسر فيرده قتيلا. ويحذر بروميثيوس زيوس من مغبة زواجه من ثيتيس ويهدئ من غضبه. ولقد إستطعنا أن نجمع هذه المعلومات عن هذه المسرحية المفقودة من الشذرات المتبقية منها. حيث عرفنا كذلك أن بروميثيوس يلعب في هذه المسرحية - كما في «بروميثيوس مقيدا» - الدور الرئيسي كما أن الجوقة في كليهما متعاطفة معه. وأما وصف أعمال هرقل في «بروميثيوس طليقا» التي تقع معظمها في الغرب - فهي توازي وتقابل مغامرات إيو - التي تجري بالشرق - في مسرحية «بروميثيوس مقيدا».

وتبرز مشكلة مستعصية أمام دارسي ونقاد أيسخولوس، وتمثل في صعوبة تبرير سلوك زيوس الكريه في «بروميثيوس مقيدا» المسرحية الكاملة والوحيدة التي وصلتنا من هذه الثلاثية موضوع حديثنا. فرب الأرباب يعاقب بقسوة لا مثيل لها بطلا قدم خدمة جليلة للبشرية. وليس ضروريا أن يعلل الاعتراض على صورة زيوس هذه بالقول إنها تصطدم بمشاعر الجمهور الأثيني المتفرج. لأننا سنلاحظ أن آلهة الإغريق في الأسطورة والأدب - ومنذ هوميروس وبفضله إتجاهه الأنثروبومورفي - يعانون من نفس الأهواء والأخطاء والانفعالات المتناقضة التي يخضع لها البشر. ومن ثم فإن

تصوير زيوس حاكم السماء كطاغية يبطش ببطل خير لن يكون مفاجئا أو مناقضا للضمير الدينى الأثينى. بيد أن المشكلة الحقيقية التى تواجهنا هى كيف نجعل هذه الصورة - مألوفة كانت أو غير معروفة - تتسق وتنسجم مع الفكرة الأساسية التى يقوم عليها مسرح أيسخولوس برمته، أى أن زيوس يمثل ويمجد صورة العدالة المطلقة فى الكون. والحل الذى لجأ إليه معظم النقاد هو أنه لا حل لهذه المشكلة، أى أن الحل الذى كان يمكن قبوله قد فقد مع المسرحيتين الأخريين. ومن قائل بأن الحل المطروح فيها كان يشبه الحل الموجود فى «الصافحات» بالنسبة للثلاثية الأوريسية، أى أن أيسخولوس فى الثلاثية البروميثية يطرح فكرة إنتصار مبادئ جديدة على مبادئ أقدم وهو يفعل ذلك بالتدرج. إلى آخرين يقولون إن الثلاثية تصور إنتصار آلهة الأولمبوس المعتدلين على آلهة الأرض الوحشين. وهذا رأى من العسير الدفاع عنه فى ضوء معطيات «بروميثيوس مقيدا»، حيث نجد كل الصفات الحميدة تقع من نصيب بروميثيوس لا زيوس. وهناك من يقولون بأن الثلاثية البروميثية ترسم مراحل تطور شخصية زيوس نفسه. فالمرحلة الأولى التى وصلتنا تصوره حاكما جديدا إستولى على العرش مؤخرا ويفرض سلطانه بالقوة التى لا تخلو من قسوة وظلم. وفى المسرحيات التالية يمر بمراحل تطهيرية أخرى ستأخذ عصورا بأكملها. ولكن مثل هذا التصور يستوجب وجود بعض التمهيد فى المسرحية الأولى، وهو ما لا نعثر له على أثر.^(١٠)

وعاب بعض النقاد على أيسخولوس أنه لم يفلح تماما فى الجمع بين أفكاره العصرية ومعطيات الأسطورة التقليدية. وبعبارة أخرى يقولون إن أيسخولوس ركز إنتباهه على بروميثيوس ورسم شخصيته الدرامية بعناية فائقة، فى حين ترك زيوس بمسرحيته يظهر بالصورة التقليدية البدائية فى الأساطير. ولا ينفرد أيسخولوس بمثل هذا التفاوت العيب ونضرب أمثلة عليه من الأدب العالمى والإنسان فنذكر سوء المعاملة التى لاقتها ديدو الرقيقة على يد أينيئاس بطل ملحمة «الإنيادة» لفرجيليوس. وفى «الفردوس المفقود» لميلتون نجد الشيطان «ساتان» - وهو ما يقابل بروميثيوس هنا - يتمتع بإرادة لا تقهر وشجاعة لا تعرف الإستسلام مما دفع شيللى للقول بأنه، أى هذا الشيطان، هو البطل الحقيقى للملحمة. ومهما قيل عن مسرحية

أيسخولوس «بروميثيوس مقيدا» فهي بلا جدال تقدم فكرة البطل الذى يضحي بنفسه في سبيل تقدم البشرية، وهي فكرة في حد ذاتها كفيلة بتخليد المسرحية ومؤلفها. علاوة على ذلك فيمكن اعتبار هذه المسرحية معالجة درامية لصراع الإنسان مع قدره، أو كفاح المضطهد في سبيل الحرية ضد الطغيان. إنها إذن مسرحية تستولى على إعجابنا وتشد انتباهنا من أية زاوية نظرنا إليها. المهم أن ندرك أن كل هذه الزوايا لم تكن غائبة عن ذهن مبدعها كما قد يظن البعض. بل إن هذه المسرحية هي أكثر مسرحيات أيسخولوس شهرة بين المحدثين. وفي هذا الصدد نذكر أن شيللى كتب مسرحية تكلل قصتها وأعطاه عنوان «بروميثيوس طليقا»، وكأنه يتخيل المسرحية الثالثة في الثلاثية. ونظم اللورد بايرون قصيدة عن موضوعها وإعترف بأن هذه المسرحية الأيسخولية قد أثرت في كل ما كتبه. ولقد شرع جوته في نظم مسرحية يعارض بها مسرحية أيسخولوس ولكنه تركها ناقصة. وهناك العديد من المسرحيات التي يحاول مؤلفوها تقليد أيسخولوس ولكنهم أقل أهمية وأكثر عددا من أن نرصدهم هنا.^(١)

وقبل وفاته بعامين أى عام ٤٥٨ عرض أيسخولوس الثلاثية الأوريسستية «أجاممنون» و«حاملات القرايين» و«الصفاحات» أو «ريات الصفح» مع المسرحية الساتيرية «بروتيوس»، وكانت الرباعية كلها تسمى «الأوريسستيا». ولا ندرى ما إذا كانت هذه التسمية من قريحة أيسخولوس أم لا، ولكن أريستوفانيس يعرفها على أية حال ويذكرها في «الضفادع» (بيت ١١١٩). ولأن المسرحية الساتيرية «بروتيوس» لم تصلنا فإننا لا نعرف محتواها ولا علاقتها بالثلاثية التراجيدية، وإن كان من المحتمل أنها تتناول موضوع مينيلابوس أخى أجاممنون، وكيف أنه ألقي القبض عليه عندما ذهب إلى الشاطئ المصرى فتم إنقاذه بعون إله البحر بروتيوس.

وموضوع الثلاثية الأوريسستية - مثل الثلاثية الأوديبية - هو توارث اللعنة، لقد بذر أثريوس بذور اللعنة الأولى عندما قتل أبناء أخيه ثيستيس. وزاد أجاممنون الطين بلة عندما ذبح إبنته إفيجييا مضحيا بها كقربان للآلهة في سبيل مجده الحربى. وهامى الثلاثية الأوريسستية تعالج نتائج تراكم اللعنة فكلية منسرا تستغل غياب زوجها وتعشق ابن عمه العدو اللدود أيجيسثوس. وبالتعاون مع الأخير تقتل هذا الزوج لدى عودته

٢٤٣

من طروادة منتصرا وجالبا السبايا، وعلى رأسهن كاسندرا بنت ملك طروادة برياموس وعشيقه أبوللون. ويقتل أوربستيس الزائنين القاتلين أى أمه وأيجيسثوس إنتقاما لأبيه أجامنون، وبذلك تتلوث يده بدم أمه ويعرض نفسه لإنتقام الإيرينيات وهن الربات المتخصصة في تعذيب من يسفك دم ذوى القربى، يتحلقن حوله ويطاردنه في كل مكان حتى في معبد دلفي. وينتهي المطاف بأوربستيس في أثينا حيث تعتقد له محاكمة في الأريوباجوس برئاسة الربة أثينة وهناك تبرا ساحتها.

وجاءت أول إشارة لهذه الأسطورة في «الأوديسيا» (الكتاب الأول بيت ٣٥ وما يليه، والثالث ٢٦٣ وما يليه، والرابع ٥٢١ وما يليه، والحادي عشر ٤٠٩ وما يليه). ولكنها في إطار الملحمة الهومرية ليست سوى قصة شهوة وقتل وإنتقام لا أكثر. ولقد عالج ستيخوروس الأسطورة بالتفصيل في قصيدته الغنائية الطويلة «الأوربستيا» التي سبق أن تناولناها في الباب الثانى. وتطرق إلى نفس الأسطورة الشاعر أجياس (Agias) في «عودة أبطال طروادة» (Nostoi)، وهى إحدى ملاحم الحلقة الملحمية. بيد أننا لا نعرف تفاصيل كافية عن هاتين الروايتين فيما عدا أن موضوع ندم أوربستيس أصبح بارزا وأن روح أمه المقتولة صارت تطارده وتلاحقه أينما حل أو رحل. وفي البيئية الحادية عشر لبنداروس (بيت ٢٥ وما يليه) وردت إشارة عابرة لموضوع الإنتقام لإيجينيا التي ذبحت كقربان على أنه الدافع الرئيسى للجريمة التي إقترفتها كليتمسترا. وهذا يعنى أن الشهوة لم تكن دافعها الوحيد برواية ورأى بنداروس. ومع أننا لا نعرف أكثر من ذلك عن الأسطورة، إلا أن هذا القليل الذى نعرفه يكفى لتوضيح أنها كانت أسطورة ذائعة ومتداولة في الأدب قبل أن يصوغ أيسخولوس ثلاثيته الخالدة.

ولكن المغزى الاخلاقى للأسطورة هو بلا أدنى شك من إبتداع أيسخولوس. فعلى يديه أصبحت قضية الجريمة والعقاب هى العنصر البارز والركيزة الأساسية. لفكرة الثلاثية الأوربستية تتلخص في أن جريمة وقعت في الماضى البعيد ولا بد من عقاب المجرمين الآن ولو بتعذيب أبنائهم وأحفادهم. وبعبارة أخرى لقد أسيل دم منذ زمن بعيد وهو يستيقظ الآن ويطالب بالإنتقام لنفسه دون هوادة. ويلاحظ أن

الحدث الدرامى فى «أجاممنون» بسيط لا تعقيد فيه. فالمشاهد تتوالى وتصعد بالمأساة إلى الذروة دون عوائق. ماهو الحارس فى مطلع المسرحية يزرع الشكوك حول سكان قصر أجاممنون، وبعده تأق الجوقة لتعبر عن مخاوفها وترفض تصديق أنباء الرسول عن مقدم أجاممنون منتصرا. وعندما يصل الأخير تستقبله زوجته بترحاب الخنداع ونفاق الحيانة، وبذلك تنمو الشكوك وتزداد المخاوف من وقوع الكارثة. ثم يساق هذيان كاسندرا وتنبؤاتها التحذيرية بمثابة الزيت الذى يصب على جمرات النار فيوقظها لتشتعل ويتوهج أوارها. ذلك أن أجاممنون يضيف إلى جرائمه السابقة - ذبح إفيجينيا وهجر الزوجة لمدة عشر سنوات فى طروادة - جريمة أخرى، إذ يحضر إلى منزل الزوجية عشيقته الطروادية. ويهدف المؤلف بذلك إلى تقليل شعورنا بالغضب عندما يقتل أجاممنون. فثبتت أنظارنا على ذنوب هذا الملك يهدد لقتله على يد كليتمنسترا زوجته وعشيقتها. أما تنبؤات كاسندرا فتربط بين جرائم أتريوس فى الماضى البعيد والجرائم التى على وشك أن تقع الآن. كما أن رد فعل شيوخ أرجوس - الجوقة - غير المتكافئ والطنان يعد عنصرا نصف كوميدى يهدف به أيسخولوس إلى تخفيف حدة التوتر، ويشبه إلى حد ما حديث الحارس قبل إكتشاف مقتل ماكبث عند شكسبير.

ويظهر الجزء الأخير من «حاملات القرايين» براعة أيسخولوس فى إستخدام الحيل الدرامية وإدارة الأحداث على نحو لم يسبق له مثيل. والخنداع الذى تمارسه المربية إزاء أيجيسثوس (أبيات ٧٣٤ - ٧٨٢) هو أول مثل قديم لما سيصبح فيما بعد عاديا ومألوفاً فى مسرحنا الحديث. بيد أن الجزء الأول من المسرحية نفسها يكاد يخلو من الحدث الدرامى ويكاد لا يتعدى مراثية (kommos) أو بكائية يشترك فيها أوريسستيس واليكترا والجوقة حول مقبرة أجاممنون. وبلغ من طول هذا الجزء أن شكك بعض النقاد فى ضرورة وجوده. ولكن هؤلاء النقاد ينسون أن هذه المسرحية كتبت للعرض لا للقراءة، وفى عرضها لا يمكن أن تخرج بنفس الإحساس الذى خرجوا به من قراءتها أى الملل. ذلك أن مشهد القبر وحوله الجوقة بملابس إلهداد وبكاء أوريسستيس واليكترا وتعرفهما على بعضهما البعض، وحدث كل ذلك بمصاحبة الرقصات المناسبة والموسيقى لا يمكن أن يترك أى مجال للملل.

ومن الرسوم على الآواني الأثرية يظهر أورستيس وهو يطعن صدر أيجيسثوس بالبلطة، بينما تحاول كليتمسترا أن تطعن إبنها المهاجم ببلطة أخرى من الخلف. ويتكرر هذا المنظر كثيرا في رسوم الآواني مما يوحي بأنه يعكس الروايات القديمة المتداولة حول الأسطورة. وهذا يعنى أن الزانيين القتالين قد قتلا معا في صراع مختلط ومتشابك. ولقد غير أيسخولوس في هذا المشهد مسرحية «حاملات القرايين» لأنه وإن احتفظ بالبلطة (pelekys بيت ٨٨٩) كسلاح تحمله كليتمسترا، إلا أنه جعل عملية قتل أيجيسثوس تم أولا، وذلك لكي يتسنى له أن يقدم مشهدا حواريا بين الإبن وأمه مما يعمق دراميا تأثير جريمة قتل الأم.

ويتجلى أثر ذلك التعميق في «الصفاحات» فرغم أن قتل أورستيس لأمه قد تم بناء على أوامر من أبوللون ومع أنه محق في ذلك، إلا أنه بهذا الفعل العنيف قد عرض نفسه للعقاب طبقا لفكرة العدالة الإغريقية التقليدية، ومؤداها أن سفك دم الأم ليس بالذنب الذى يغتفر، وهذا ما تصر عليه ربات الانتقام. وعندما يصل أورستيس إلى دلفي يطهره أبوللون ومع ذلك تلاحقه ربات الانتقام حتى أثينا. وعند محاكمته أمام الأريوباجوس حيث تقف ربات الانتقام منوقف الإدعاء ويقف أبوللون موقف الدفاع تتساوى أصوات أعضاء المحكمة. ولكن أورستيس يفوز بالبراءة بفضل كون الربة أثينة - رئيسة المحكمة - قد صوتت إلى جانبه فرجحت كفة البراءة على كفة الإدانة رغم تساوى الأصوات. وهو مبدأ تشريعى يؤخذ به إلى يومنا هذا.

وفي هذه المسرحية «الصفاحات» ينتقل إهتمام أيسخولوس من الشخصيات إلى الأفكار والمبادئ. إن تبرئة أورستيس وتحول ربات الانتقام والعذاب إلى ربات رحمة وصفح يوحيان بالمغزى النهائي للمسرحية، أى أفضلية الرحمة على تطبيق قوانين العدالة الصارمة ودون تأكد ما إذا كانت ستصيب من هو برئ. ولما كان معبد ربات الصفح يقع فعلا على سفح الأريوباجوس فإن خروج ربات الصفح - أى الجوقة - في نهاية المسرحية من الممر الغربى لمسرح ديونيسوس يخلق تأثيرا بأنهن يتجهن فعلا إلى معبدن. ولا ينكر أحد مبلغ تأثير هذا المشهد أو الموكب على نفوس الجمهور الأثينى، فهو مشهد يربط الماضى الأسطورى بالحاضر الواقعى.

ولقد بذل أيسخولوس أقصى ما فى وسعه لكي يظهر ربات الانتقام فى أبشع

صورة، فالبسهم ملابس سوداء وجعل خصللات شعرهن أفاعى تتلوى وغطى الأفتحة على وجوههن بالدم^(١٢). وروى أن منظرهن كان من البشاعة بحيث أن الأطفال في صفوف المتفرجين قد أصابهم الذعر إلى حد الإغماء أو الغيبوبة. أما النساء الحوامل فقد وضعن حملهن قبل الأوان، أى أجهضن^(١٣). وقيل إن هذا هو السبب الذى حال دون أن يعاد عرض هذه المسرحية مرة أخرى.

والأسطورة - كما نعرف - تمثل الجانب النظرى فى العقيدة الدينية الإغريقية. ولقد عالج أيسخولوس الأساطير فى تراجيدياته بشئ من الروع. فهو يرى أن وظيفة الشاعر الدرامى أن يقدم هذه الأساطير على نحو لائق ومؤثر بهدف السمو بعقول المتفرجين عن طريق تقديم صورة مثالية للعالم البطولى. وإنطلاقاً من هذا المفهوم الأيسخولى للتراجيديا لا يتوقع المرء أن يكون أيسخولوس مثل شكسبير فى نظراته لرسم الشخصية. فالأخير يرى أن رسم الشخصية هو بمثابة «أن تمسك المرأة للطبيعة»، ولكن أيسخولوس فعل خلاف ذلك لأنه قدم على مسرحه مخلوقات بشرية تتميز بقوة مثالية وفخامة علوية. الأبطال والآلهة فى المسرح الأيسخولى مقتبسون من العالم البطولى الملحمى القديم، فلهم نفس السمات الرئيسية المتمثلة فى القوة والشجاعة اللتين تفوقان كل المقاييس البشرية، ويتمتعون كذلك بإرادة صلبة لا تعرف اللين وقدرة على التحمل بلا حدود. إنهم إلى درجة كبيرة فى مأمن من نقاط الضعف البشرية فلا وجود لقوة أرضية تقدر على قهرهم، ولا تستطيع الإغراءات مهما كانت أن تثنيهم عن المضى فى طريقهم. هاهو بروميثيوس يعانى أشد ألوان العذاب طيلة ثلاثين ألفاً من الأعوام، ويفضل ذلك على الرضوخ لمشية زيوس رب الأرباب. ويرفض بروميثيوس بإزدراء كل عروض الوساطة ويواجه زبانية الانتقام والتعذيب بكبرياء وأنفة. حتى كليتمسترا عشيقة أيجيسثوس وقاتلة زوجها أجاممنون تلك المرأة الخثون تتمتع بقامة ضخمة وترفع رأسها شاذة، حيث لا نجد فى ملامحها ما يتم عن ضعف أو تردد الزانيات، بل حلت محل هذه المشاعر أحاسيس الكراهية، والتشقى يبرود ونشاط حذرين. إنها لا تشعر بأية بادرة للندم وتواجه قدرها دون وجل. وعندما تسمع بموت عشيقها، وشريكها فى كل الجرائم تتسلح فوراً بالبلطة لتواجه الأعداء، فلما إكتشفت أنه قد فات الأوان وأن كل شئ

قد إنتهى لا تبدر عنها أية كلمة أسى أو صرخة حزن. وبعد حوار سريع وقصير ولكنه صارم وحاسم بينها وبين أوريسيتيس تستسلم للمقدور دون أية همسة أو غمغمة («حاملات القرايين» أبيات ٨٨٧ - ٩٣٠). ومع أن شخصية كليتمنسترا تتمتع بمواصفات تفوق البشر العاديين، إلا أنها لا تترك إنطبعا بأنها من الشخصيات التى من غير المحتمل تواجدها، بل تبدو إنساناً طبيعياً دون أن تتناقض مع عالم الأساطير القديم الذى يصفه أيسخولوس.

وكنوع من التلون وحتى لا تسير مسرحياته على وتيرة واحدة أدخل أيسخولوس بعض الشخصيات الثانوية الأقل مستوى من حيث البطولة والعظمة. بل إنه قصد أن يرسم الجوقة - بصفة خاصة - على أنها أكثر إقتراباً من المستوى البشرى، فهى بتكوينها هذا لا تنتمى إلى عالم البطولة القديم. ومن هنا يأق الضعف البشرى اليائس الذى تتميز به عذارى طيبة فى «السبعة»، وكذا التعاطف الأنشوى الأدمى والحنان الرقيق من جانب عرائس البحر تجاه «بروميثيوس» مع أنهن ذات طبيعة إلهية مختلطة على الأقل. هاتان الجوقتان القريبتان من الطبع البشرى يناقضان الحدة والعنف فى شخصية إتيوكليس فى «السبعة» وبروميثيوس فى المسرحية التى تحمل اسمه عنواناً. وجبن إيجيسثوس يأتى كالتقيض الشارح لشخصية كليتمنسترا بإقدامها «الرجولى» فى مسرحية «حاملات القرايين». وكلبات حارس قصر «أجاممنون» فى مطلع المسرحية مليئة بالشكوك من متاعب المهنة وهى تتأثل شكوى المريبة فى «حاملات القرايين»، وكلاهما يهدف إلى تخفيف حدة الجو البطولى الرصين.

وتلعب المرأة دوراً ثانوياً فى مسرح أيسخولوس بصفة عامة وبإستثناء كليتمنسترا والجوقة فى «الأوريسيتيا» والجوقة فى «المستجيرات». ولذلك نجد هذا المؤلف لا يلمس العواطف الناعمة والأحاسيس الرقيقة إلا لمسا خفيفاً وسريعاً. وهذا أمر ينسجم تماماً مع طبيعة مسرح أيسخولوس الذى وضع نصب عينيه هدفا سامياً، وهو أن يرسم نماذج للفضيلة البطولية الصارمة وأن يكشف النقاب عن الحقائق الدينية. وعاب أريستوفانيس فى «الضفادع» (بيت ١٠٤٥) على أيسخولوس هذا الجفاف، حين أورد على لسان يوريبيديس القول بأن أيسخولوس لا يملك فى مسرحياته سوى «أقل القليل من إلهة الحب» وبالطبع لا يعنى هذا أن أيسخولوس كان عاجزاً عن

تصوير العواطف الرقيقة بدليل أنه حين أراد ذلك فعله. فليس هناك أدق ولا أرق من وصفه لمينيلوس وهو يتجول في أسى عبر أبهاء القصر الذى هجرته زوجته هيليني إلى طروادة، فلقد صار يكره مجرد النظر إلى «ثايل أفروديتى» التى تذكره بها («أجاممنون» أبيات ٤١٤ - ٤٢٦). ولا أروع من وصف إيو لتاعبها وآلامها كعشيقة معذبة لزيوس رب الأرباب («بروميثيوس» أبيات ٦٤٥ - ٦٥٧).

يبد أن عبقرية أيسخولوس تتألق بحق عندما يصف كل ما هو عجيب غير طبيعى، بل إنه يخلع على الكائنات الوحشية حياة ودفاء الإنسانية. فربات العذاب والأشباح وكل ما يظهر فى الرؤى - مثل شياطين دانتي وأشباح أو ساحرات شكسبير - تعبر عن نفسها فى نغمة واقعية تجعلنا نقول إنه لو كان لهذه الكائنات وجود حقيقى لما قالت غير الذى قالتها فعلا. ولا يقل عن ذلك روعة وصف أيسخولوس لنوبات الجنون أو لحظات الإلهام والنشوة. وهنا نتذكر جنون كاسندرا التى تكشف على نحو متقطع قصة آل بيلوس. وفى الحقيقة فإن هذه الشخصية وما نقول تعد من الإنجازات الضخمة فى عالم الفن المسرحى. ويمكن القول بأن التناقض بين ما نقوله فى عنف وجنون ودون وعى من جهة، وبين ردود الجوقة عليها فى ذعر واستسلام من جهة أخرى، يحدث أثرا لا يماثله سوى ما نجد فى «ماكبث» لشكسبير عندما تقع اللبدي ماكبث فريسة للندم^(١١) وتأتى أقوالها فى تناقض مرسوم مع تعليقات الدكتور وإحدى السيدات.

يلور مضمون مسرحيات أيسخولوس بصفة عامة حول قضايا الدين والأخلاق ومصير الإنسان ونظام الكون. وإذا كانت أغاني الجوقة تمثل أفضل وسيلة فى يد الشاعر للتعبير عن آرائه الخاصة فى هذه القضايا المطروحة، فإن تحليل هذه الأغاني يعتبر خير مدخل لفهم مغزى هذه المسرحيات. ولو أن الحوار بين الشخصيات فى كثير من الحالات ينقل أيضا آراء الشاعر. وفى أواخر القرن السادس إبان سنوات أيسخولوس المبكرة إنتشرت جماعات العقيدة الأورفية والأخوة البيشاجورية (الفيشاغورية) وهى مذاهب تدعو للتقشف وتقوم على تعاليم خاصة بفكرة الخلود. ولعل شيوع مثل هذه المذاهب ينهض دليلا على أن الديانة التقليدية الموروثة من هوميروس وهيسودوس قد بدأت تفقد بعض سلطانها الشمولى. وفى هذه الفترة برزت أسماء

مفكرين مثل فيريكيديس وكسينوفانيس وطاليس وأناكسباندروس. وكان لمثل هذه الأفكار بالطبع بعض التأثير على أيسخولوس الذى يصفه شيشرون - مبالغا - بأنه بيثاجورى (poeta Pythagoreus)^(١٥).

ويبدو أن أيسخولوس كان يهدف إلى عقد مصالحة بين العقائد الشعبية القديمة وهذا الفكر الفلسفى المتطور. ولقد نجح في ذلك إلى حد بعيد لأنه أعاد صياغة الأساطير القديمة وخلع عليها ثوبا فضفاضاً من الفخامة وقوة التأثير. ومما لا شك فيه أن هذا العمل قد أخذ منه جهداً جبّاراً، لأن الأساطير الإغريقية البدائية مزجت بين عناصر شتى فيها القبيح والجميل والمهذب والصقيل جنباً إلى جنب مع الوحشى العنيف. فكيف الوصول بهذه العناصر المتضاربة إلى بناء متكامل ومتسق؟ ولا يمكن أن نقبل التشكك أو التشكيك في أن الديانة الإغريقية قد ارتفعت على يد أيسخولوس إلى مستوى عال من الوقار والأبهة لم يسبق لها عهد بهما.

وأول ما يصادفنا في مسرح أيسخولوس أنه يصور زيوس حاكماً أعلى للكون لما الإلهة الآخرون إلا وزراء تابعون لحكومته. حقا أن لكل منهم سلطانه ونفوذه، قوته وهيلمانه، إلا أنهم جميعاً إلى جواره يبدون كائنات ثانوية وينزويون إلى منطقة الظل حيث تتركز جميع الأضواء عليه هو. وهذا يبدو كما لو أن زيوس إله وحدانى فهو ملك الملوك، رب الأرباب، وأفضل المباركين وأقدر الحكام القديرين («المستجيرات» أبيات ٥٢٤ - ٥٢٦). لا تعلو قوته قوة أخرى، فعلة يسبق قوله (نفس المسرحية أبيات ٥٩٥ - ٥٩٩). يدير كل شيء ويوزن كل أمر بميزان حساس، ولا شيء يصيب البشر بغير مشيئته (نفس المسرحية أبيات ٨٢٢ - ٨٢٤). إنه هو نفسه الأرض والسماء، هو كل شيء وأكبر من كل الأشياء (شذرة ٧٠ ربما من مسرحية «بنات هيليوس»).

وهذه الصورة الوحدانية لزيوس تتعارض مع الصورة التقليدية، بل ومع بعض معطيات مسرحيات أيسخولوس نفسه. ولذلك قال بعض الدارسين إن هناك رؤية مزدوجة لأيسخولوس بالنسبة لزيوس، وجهها الأول وحدانى أما الثانى فوثقى تعددى. فزيوس الذى يوصف بأنه ملك الملوك ورب الأرباب وأقوى الحكام لمجده فى البيت. التالى لهذا الوصف عاشقاً متياً بإحدى نساء البشر أى إيوا، وجداً لبنات داناؤوس

اللاقي يمثلن دليلا ماديا على هذا العشق («المستجيرات» أبيات ٥٢٤ - ٥٣٧). وقد يكون هذا التناقض أو التضارب وليد محاولة أيسخولوس مزاجية الأسطورة القديمة مع الفكر الفلسفي العصري. إذ من الخطأ اعتبار أيسخولوس مفكرا تقليديا أو سلفيا، بمعنى أنه قد قبل بكل الموروث الديني. بل على العكس من ذلك فهو مثل بنداروس قد رفض كل ما هو بغيض أو غير محتمل لديه من التراث. وهذا لا يعنى بالضرورة أنه قد بذر الشكوك في وجود الآلهة أو في قدراتهم. ولكن زيوس ليس كما هو عند هوميروس حاكما هوائيا له نزواته الخاصة، بل هو إله لا يرتكب أفعال الظلم قط («حاملات القرابين» بيت ٩٥٧). هناك قانون كوني للعدالة، أو بعبارة أخرى ترتيب أخلاقي يحكم العالم وينظمه ويخضع له زيوس نفسه. لنسمى هذا القانون «القدر» أو «القسم» (Moirai) أو المصير (Aisa) أو «العدالة» (Dike) أو حتى «الضرورة» (Anagke). وفي ظل هذا النظام الكوني للأشياء تأتي ربات الانتقام الإيرينيات كأدوات في يد العدالة تستخدم لعقاب الأثمين الظالمين. وهن يرتكزن في سلطانهن على القدر، بل هن أخوات الأقدار. وعلى عاتق زيوس تقع مهمة إدارة قوانين العدالة والقدر. فهو الذى يكلف ربات الانتقام بمختلف المهام التأديبية، كما أن ربة العدالة نفسها (Dike) هى إبنة زيوس العذراء. تتوسل الجوقة في «حاملات القرابين» (أبيات ٣٠٦ - ٣٠٨). إلى هؤلاء الربيات أى الأقدار «أن تنفذ بعون زيوس أحكام العدالة». وإذا كانت مسرحية «بروميثيوس» تقدم صورة مغايرة لزيوس - الذى يجهل حتى معنى العدالة - فإن ذلك يمثل الاستثناء لا القاعدة. وجدير بالذكر أن ربات الانتقام وآلهة العالم السفلى يمثلون السلالة الأقدم من سلالة زيوس وآلهة الأوليمبوس الجدد. ومن هنا فإن محاولة أيسخولوس رفع شأن زيوس هى خير دليل على أنه كان يفضل روح القانون ومبادئ الإنصاف على حرفية تطبيق التشريعات والقوانين العتيقة.

لقد تطرق كل من هوميروس وهيسيودوس لفكرة العدالة من قبل إلا أن أيسخولوس هو أول أديب يعطى لها الأولوية المطلقة فهي جوهر مسرحياته. فتطبيق العدالة الإلهية أمر لا مناص منه، وستحقق هذه العدالة آجلا أو عاجلا. فعقاب الجريمة حتمى أو قدرى لأنه يدخل ضمن نظام الكون نفسه و «طالما بقى زيوس

على عرشه سيعان المجرم الآثم» («أجامنون» أبيات ١٥٦٣ - ١٥٦٤). بيد أن عقاب الظالمين قد يستوجب أن يلم ببعض الضحايا من الأبرياء شيء من آثاره الجانبية، فالأبناء قد يتحملون وزر الآباء، لأن الظالم يورث اللعنة لذريته والجريمة تولد جريمة أخرى. وهذا يعنى أن توارث اللعنة - كجزء من نظام العدالة الكوني - هو منبع المساواة عند أيسخولوس. ولا غرو في ذلك فنحن الآن أبناء القرن العشرين بما فيه من تقدم تكنولوجي هائل نركز الانتباه على العوامل الوراثية في طبيعة الإنسان وسلوكه، وهو شيء يمكننا إلى درجة كبيرة من تفهم القدرة الأيسخولية. بيد أن أيسخولوس ينبه إلى أن الإنسان يستطيع التخلص من القدر ويتجنب المصير المحتوم لو احتفظ بنفسه ويصده خالصتين من الشر، طاهرتين وعفيفتين. لأن اللعنة الموروثة لا تثمر بذرتها المنكودة إلا في تربة صالحة أى في الميول البشرية الشريفة. ويوضح أيسخولوس فكرته هذه تمام الوضوح في الحوار بين كليتمنسترا والحقوة بعد مقتل أجامنون («أجامنون» أبيات ١٤٩٧ - ١٥٠٧). وهذه نقطة خطيرة جدا لأنها تعنى أن وراثية الإثم واللعنة عند أيسخولوس لا يعدم الإنسان حرية التصرف، وبالتالي فهذا الإنسان مسئول عن مأساته وليس مجرد دمية تحركها الأقدار الوراثية. فولدا أوديب الملعونان إتيوكليس ومولييكيس هما اللذان جعلوا لعنة أبيهما عليهما تنشط فأحدهما ظلم أخاه ولم يسلمه الحكم في الوقت المتفق عليه، والآخر شن حربا عدوانية على وطنه. وبالمثل نجد أن كليتمنسترا الزانية والتي قتلت زوجها وكذا أجامنون الذى ضحى بإبنته الصبية إفيجينيا ليحقق طموحاته الحربية هما اللذان دفعا اللعنة المتوارثة في سلالة بيت أتريوس إلى العمل من جديد وأشعلا فيها جذوة النشاط. أما أوريسستيس طاهر القلب وصافى النية والطوية فقد قتل أمه بيده ولم يعاقب، لأن ريات الانتقام لا يعاقبن الطاهرين («الصفاحات» أبيات ٣١٣ - ٣١٥)^(١٦).

ومن الواضح أن أيسخولوس هنا يرفض الفكرة الإغريقية التقليدية عن العدالة، ومؤداها أن الآلهة تنظر بعين الحسد إلى حظ الإنسان المزدهر. ويسعدون حين يصاب بالشقاء من كانوا قبلا يعيشون في الهناء التام، بغض النظر عما إذا كانوا آثمين أم أبرياء. يقول أيسخولوس على لسان إحدى شخصياته «إنه لقول قديم أن السعادة الكبيرة تجلب الشقاء. أما أنا فأرى غير ذلك، أى أن الفعل الشرير هو

الذى يسبب الألم وكأنه الوالد الذى أنجبه من صلبه، أما المنزل الذى يجب العدالة فسيزدهر من جيل إلى جيل» («أجامنون» آيات ٩٥٠ - ٩٦٢). ومع ذلك يعترف أيسخولوس بأن الثروة والنجاح يشكلان خطرا إذ قد يجبران الإنسان إلى الكبرياء والعجرفة، ومن ثم يغريانه بالشر ويجلبان عليه المصائب. وأفضل علاج لمثل هذا الإنسان برأى أيسخولوس هو تهذيبه وتأديبه بالتعذيب الذى قد يعيد إليه توازنه، فالألم درس (pathei mathos)^(٧٧)، والمصيبة قد تعلم الحكمة («أجامنون» آيات ١٧٦، ٢٤٩ و«الصفاحات» بيت ٥٢٠).

وأيسخولوس هو مؤسس الأسلوب الرصين فى التراجيديات، فهو أول من إرتفع بلغتها حيث شيد لها صرحا شاهقا، كساه «بعبارات سامية» على حشد قول أريستوفانيس (rhemata semna) فى «الضفادع» (بيت ١٠٠٤). واللغة الأيسخولية الرفيعة تتناسب مع عالم البطولة الذى تدور فيه أحداث مسرحياته، فهى إذن لغة ترتفع عن مستوى اللغة اليومية العادية إرتفاع مستوى أجامنون وبيروميثيوس عن مستوى الإنسان العادى. ويستخدم أيسخولوس ألفاظا ضخمة من اللغة المعروفة، فإن لم تسعفه هذه بمفرداتها تحت الكلمات المناسبة لمحتا. ولقد جمع الفقهاء حوالى ألف كلمة من مسرحياته الموجودة والشذرات الأخرى المتبقية منه وقالوا أن هذه الكلمات من إختراعه (hapax legomena)، لأنها لا ترد عنده سوى مرة واحدة ولا ترد عند غيره قط. وهى عبارة عن صفات مركبة أو أسماء وأفعال ذات حجم عميز ومؤثر. ويشبه ديونيسيوس الهاليكارناسى - الناقد القديم - كلمات أيسخولوس بالأسوار الكيكلوية. أى الأسوار المبنية من الصخور الضخمة التى بلغ من ضخامتها أن الناس نسبوها إلى السلالة الأسطورية المعروفة بإسم الكيكلوييس. ويضيف نفس الناقد قوله بأن هذه الصخور الضخمة بنبوءاتها غير المنتظمة تفوق ما بناه الآخرون وزينه بمختلف وسائل التزيين^(٧٨). وهو يريد أن يقول بعبارة أخرى إن أسلوب أيسخولوس بكلماته الضخمة غير المصقولة بعض الشيء أفضل من الزخرف المصطنع فى أساليب الأدباء الآخرين.

أما التشبيهات والصور الشعرية والمجاز فى مسرحيات أيسخولوس فهى تتدفق فى سلاسة ويسر، ولا يبدو من ورائها عناء المؤلف، بل تبدو وكأنها تلقائية. يصف

أيسخولوس غضب الإله فيقول «داس بقلعه الثقيلة أمم فارس» («الفرس» بيت ٥١٥). وعندما صوت شعب مدينة أرجوس على قرار بقبول بنات داناؤوس كلاجئات «رفعت السماء يمانها» («المستجيرات» ٦٠٧). وأثناء العودة من طروادة هبت العاصفة على السفن الإغريقية، التي «تلقت النطحات من كل جانب وفي شراسة»، و«شدتها إلى الأمام مرة وإلى الخلف مرة أخرى الراعى الشرير». وفي الصباح «عريد البحر الإيحيى فرحا بوافر الجثث» («أجاممنون» أبيات ٦٥٥ - ٦٥٩). بيد أن أيسخولوس يظهر مهارة خاصة في استخدام التشبيهات المركبة. هامي كاسندرا تمهد لبنوءاتها فتقول «نبؤى لن تطلع الآن من وراء الحجب كعروس حديثة الزفاف، بل ستبزغ واضحة جليلة نحو مشرق الشمس، لكى تجلب وهى تهب فى وضوح النهار - كموجة البحر العارمة - متاعب تفوق متاعبها هسى نفسها» («أجاممنون» أبيات ١١٧٧ - ١١٨٥). وهذا الميل الأيسخولى نحو تعقيد وتداخل التشبيهات نجد له صدى مسموعاً فى أسلوب شكسبير الذى ربما ورثه عن سلفه الإغريق بطريق غير مباشر^(٩). ويقترب الشاعران من بعضهما البعض أيضاً فى استخدام بعض العناصر المتناقضة فى التشبيه الواحد كقول أيسخولوس «لا أمل لهم فى إنتزاع أى شئ مفيد من شرارة عقلهم المتوهجة» («أجاممنون» بيت ١٠٣١)، وقوله «إبذرى القصة فى أذنها بالوقع الصامت لصوت العقل» («حاملات القرايين» بيت ٤٥١). وهو يخلع على الأشياء الحياة والحركة فيصف السيوف بغلظة القلوب («السبعة» بيت ٧٢٠) وسرعة الأقدام («حاملات القرايين» بيت ٥٧٦). أما أمواج البحر فهى فى التشبيه الأيسخولى «لاينتهى لها ضحك» («بروميثيوس» بيت ٨٩)، ومقدمة السفينة «تثبت عينيها على المياه أمامها، وتنصت إلى صوت الدفة من خلفها» («المستجيرات» أبيات ٧١٦ - ٧١٨). أما شعلات النار التى تعلن أبناء عودة أجاممنون فهى فى لغة المجاز الأيسخولية «تطير فوق سطح البحر فى فرح ومرح»، و«تسلم رسالتها إلى قمم الجبال»، و«تقفز فوق الوديان وتحث الحرس على الإسراع، وتفيض لحيثها النارية عبر الخليج السارونى، وتظل هكذا سابحة من قة إلى قة حتى تهبط فوق قصر آل أتريوس» («أجاممنون» أبيات ٢٨١ - ٣١١). ومن اليدى أن يستعير أيسخولوس من هوميروس الكثير من الأوصاف المركبة، إلا أن شاعر التراجيديات يلبسها ثوباً جديداً. ويتميز أيسخولوس كذلك بتكرار بعض

العبارات بهدف الشرح والتوضيح أو التفسير والتعميق، وهذا أيضا من تأثير الموروث الملحمي.

ومع كل ما تقدم يمكن القول بأن التركيبية اللغوية عند أيسخولوس بدائية وبسيطة لا تزال. فهو ينتمى إلى طبقة الشعراء الأوائل الذين لم يعرفوا بعد الحيل البلاغية المستحدثة إبان القرن الخامس. ولذلك جاءت جملة بسيطة ومستقيمة لا تكثر فيها الإحناءات أو التعرجات، ونعنى الجمل المساندة أو الإعتراضية. وحتى عندما يستخدم أيسخولوس جملا طويلة فإنه يسير فيها على النظام والترتيب الطبيعيين والمتوازيين مع الفكرة، دون التحايل للوصول إلى تأثير مدروس ومقصود. ولكن لغة أيسخولوس تعرضت للإنتقادات واتهمت بالغموض، وكان أول المنتقدين أريستوفانيس في «الضفادع» (آيات ٩٢٦ - ١١٢٢). وقد يكون هذا الغموض ناجما عن عظمة العبقرية الأيسخولية، التي تدفع صاحبها دفعا إلى الأمام وبسرعة من فكرة إلى أخرى ومن صورة شعرية إلى مثيلتها، على غير إهتمام بالربط أو بالتبرير، ودون أن تكون لدى الشاعر الفرصة الكافية للتأن والمراجعة وإعادة الترتيب أو التنظيم. وهذا بالضبط ما يدهش قارئ أيسخولوس أو مشاهده، لأنه يعجز عن متابعة هذه السلسلة المطردة من الأخيلاء والصور المتتابعة. فما بالنا بأن الأفكار المطروحة في إطار هذا المجاز المركب تدور حول القدر والعناية الإلهية وما إلى ذلك من موضوعات شائكة متشابكة، وغامضة مبهمة حتى في حد ذاتها. بيد أن هذا الغموض في أسلوب أيسخولوس - والذي يبالغ الدارسون في نقده أحيانا - ليس بلا مثيل في الأدب العلى والإنسانى، إذ يشترك معه في ذلك شعراء كثيرون نذكر منهم شكسبير وجوته في بعض مسرحياتها.

ومع أن أيسخولوس كان يتمتع بشعبية واسعة إبان حياته ولدة طويلة بعد مماته، إلا أنه رويدا رويدا بدأ يفقد هذه الشعبية لتغير الظروف وتبدل الأحوال السياسية والفكرية. ومع نهاية القرن الخامس وبداية الرابع ظهر بوضوح أن شعبيته قد تدهورت لصالح شهرة كل من سوفوكليس ويوريبيديس. وهذا ما نرى له انعكاسا في كتاب «فن الشعر» لأرسطو، حيث لا يرد ذكر أيسخولوس إلا للمما في مقابل تكرار إسم الشعراء الآخرين كثيرا. والغريب أن أرسطو لا يذكر شيئا قط



شكل ١٩

الإيرينية (ربة الإنتقام) تساعد على قتل أيجيسثوس. ومعروف أن جوقة «الصالحات» لأيسخولوس تألفت من خمسة عشر فتاة يمثلن الإيرينيات، وهذا الإتمام (شكل ١٨ و ١٩) محفوظ بمتحف اللوفر بباريس



شكل ١٨

قتل أيجيسثوس على إناه، إستوحى هذا المنظر من «حاملات القرايين» لأيسخولوس

عن البنية الثلاثية الأيسخولية. من المرجح أن أرسطو رأى في أيسخولوس شاعرا عظيما ومؤثرا في تطوير التراجيديات، ولكنه قد أصبح أقدم من أن يحتفى به. وعندما يقارن ديون خريسوستوموس (فم الذهب) بين الشعراء الثلاث يعطى لسوفوكليس قصب السبق، وإن كان يفضل أيسخولوس على يوريبديدس. أما كوينتيليانوس فيصف مسرحيات أيسخولوس بالخشونة ويعتبره أقل قدرا وشأنا من سوفوكليس ويوريبديدس.^(٥٠)

يكن بمنأى عن هذه الأحداث نفسها بل ساهم في صنع بعضها. إذ إنتخب قائدا عاما مرتين وهو أعلى منصب يمكن أن يطمع المواطن الأثيني في الوصول إليه. ومع أن سوفوكليس لم يكن على أية حال منغمسا في الحياة السياسية إنغماسا كاملا، فإنه إنتخب قائدا عاما لأول مرة عام ٤٤٠ عندما ذهب مع بريكليرس لإخضاع ثورة سلموس. وفي المرة الثانية إنتخب قائدا مع نيكياس، واحتل المرتبة الثانية في القيادة رغم أنه كان الأكبر سنا، ذلك أن نيكياس كان أفضل خبرة وأوسع تجربة. وشغل سوفوكليس مناصب عامة أخرى أصغر، بيد أننا لا نجد أثرا لذلك في أعماله المسرحية. إذ كان وقورا ورزينا إلى حد أنه لم يشأ أن يدس أية إشارة للأحداث المعاصرة أو لحياته العامة في تراجيدياته، بل لعل ذلك يمثل ملمحا من ملامح تأثير الموروث الملحمي حيث لم يشر هوميروس قط إلى نفسه وملابس حياته، وهذا ما أشرنا إليه بالبواب الأول.

ومن المرجح أن سوفوكليس شغل بعض المناصب الدينية العامة، وعلى وجه التحديد عمل كاهنا في معبد الإله أسكليبيوس. إذ كان نشيد النصر (البايان) الذي نظمه الشاعر لإله الطب هذا ذا شهرة ذائعة في العالم الإغريقي الروماني. وظل يغنى حتى القرن الثالث الميلادي. وكان سوفوكليس أيضا كاهنا في معبد البطل الأتيكي الكون (Alkon) وهو من أتباع أسكليبيوس. ولعل سوفوكليس قد تقلد هذا المنصب بالوراثة لأن أبناءه بعد موت أبيهم أقاموا تمثالا لهذا البطل على قبره. وما يهمننا الآن أن الورع الديني عند سوفوكليس يبدو من طريقتة في معالجة الأساطير التقليدية المروثة، حتى أن أحد المعلقين القدامى يصفه بأنه «أكثر البشر خشية للآلهة» (theosebestaton). بل شاع الاعتقاد لدى الشعب الأثيني جيلا بعد جيل أن سوفوكليس إنسان مصطفى أو مختار من قبل الآلهة والسماء. بل قيل إنه إستضاف إله الطب نفسه أسكليبيوس في منزله. وبعد موته قدسه الأثينيون ورفعوه إلى مرتبة البطولة الدينية وخلعوا عليه لقب «المضيف» (dexion) ونوا له محرابا يقدمون له القرابين فيه على أساس أنه يتمتع بقدرة إلهية على تهدئة الرياح الهوجاء. ونسجت أساطير أخرى كثيرة عن علاقة سوفوكليس الوثيقة بالآلهة. وعندما إختفى التاج الذهبي من معبد هرقل كشفت له الآلهة في الحلم عن مكان إختفائه. والجدير

وقد نقل عن القدامى قولهم إن سوفوكليس تعلم التراجيديا على يد أيسخولوس. ولكننا لا نعرف شيئا محددًا عن علاقة هذين الشاعرين ببعضهما البعض، وما إذا كانت قد جمعتهم روابط شخصية قوية أم لا. فمن المحتمل أن تكون مقولة القدامى التي نناقشها معنية فقط بتأثير أيسخولوس على سوفوكليس فنياً في مرحلته المبكرة على الأقل. المهم أن سوفوكليس بدأ يتقدم للمسابقات المسرحية عام ٤٦٨ في سن الثامنة والعشرين، بينما كان منافسه أيسخولوس في قمة مجده. وهذا ما يذكرنا ببداية حياة راسين في ظل شعبية كورن الكاسحة. وكانت المنافسة بين الشاعرين الإغريقين مثيرة إذ فاز فيها الشاعر الشاب سوفوكليس على زميله الأسن. وكان هذا النصر الأدبي نقطة إنطلاق سوفوكليس الصاعد إلى آفاق المجد والشهرة. واستمرت فترة إنتاجه المسرحي طيلة حوالي ستين عاماً دون كلل أو توقف. وفاز بالجائزة الأولى ثمانية عشر مرة في مهرجانات ديونيسيوس بالمدينة، كما فاز بمهرجانات اللينايا كذلك مرات عديدة. وحتى عندما لم يفز بالجائزة الأولى فإنه على الأقل فاز بالجائزة الثانية. ولكن الجائزة الثالثة - وهي في الواقع تعنى الفشل - لم تك من نصيبه قط في حدود ما نعلم على الأقل. وإن روى أنه فشل في بعض المسابقات فعلاً، وأن من بين مرات الفشل القليلة كان عرض مسرحية «أوديب ملكاً» حيث هزمه فيلوكليس، الذي ربما يكون قد دخل المسابقة بتراجيديات عمه الراحل أيسخولوس. والمدهش في هذه الرواية أنها تعنى أن أروع مسرحيات سوفوكليس - شهادة أرسطو نفسه - لم تلق إلا الفشل في عصرها!

وتغطي حياة سوفوكليس فترة نشوء وإزدهار ثم إنحيار الإمبراطورية الأثينية. إشتراك صيبا كما ذكرنا في إحتفالات النصر بعد موقعي سلاميس وسالاميا (عام ٤٧٩) اللتين فتحتا الطريق أمام تعاظم قوة أثينا وتوسعها. وبلغ سوفوكليس سن الرجولة مع بلوغ أثينا عصرها الذهبي تحت حكم بريكليس ويزعامته. وعاش سوفوكليس طويلاً ليشاهد بعينه نكبة الحملة الصقلية وكارثة تحطم كل الآمال الأثينية. ومات قبل شهور قليلة من الهزيمة الساحقة التي لحقت بوطنه أثينا في أيجوس بوتاموى حيث إنتهت الزعامة الأثينية للعالم الإغريق تماماً عام ٤٠٤. وإذا كانت حياة سوفوكليس تغطي أهم أحداث القرن الخامس الذهبي، فإن الشاعر لم

يكن بمنأى عن هذه الأحداث نفسها بل ساهم في صنع بعضها. إذ إنتخب قائدا عاما مرتين وهو أعلى منصب يمكن أن يطمح المواطن الأثيني في الوصول إليه. ومع أن سوفوكليس لم يكن على أية حال منغمسا في الحياة السياسية إنغماسا كاملا، فإنه إنتخب قائدا عاما لأول مرة عام ٤٤٠ عندما ذهب مع بريكليس لإخماد ثورة ساموس. وفي المرة الثانية إنتخب قائدا مع نيكياس، واحتل المرتبة الثانية في القيادة رغم أنه كان الأكبر سنا، ذلك أن نيكياس كان أفضل خبرة وأوسع تجربة. وشغل سوفوكليس مناصب عامة أخرى أصغر، بيد أننا لا نجد أثرا لذلك في أعماله المسرحية. إذ كان وقورا ورزينا إلى حد أنه لم يشأ أن يدس أية إشارة للأحداث المعاصرة أو لحياته العامة في تراجيدياته، بل لعل ذلك يمثل ملمحا من ملامح تأثير الموروث الملحمي حيث لم يشر هوميروس قط إلى نفسه وملابس حياته، وهذا ما أشرنا إليه بالباب الأول.

ومن المرجح أن سوفوكليس شغل بعض المناصب الدينية العامة، وعلى وجه التحديد عمل كاهنا في معبد الإله أسكليبيوس. إذ كان نشيد النصر (البايان) الذي نظمه الشاعر لإله الطب هذا ذا شهرة ذائعة في العالم الإغريق الرومان. وظل يغنى حتى القرن الثالث الميلادي. وكان سوفوكليس أيضا كاهنا في معبد البطل الأتيكي الكون (Alkon) وهو من أتباع أسكليبيوس. ولعل سوفوكليس قد تقلد هذا المنصب بالوراثة لأن أبناءه بعد موت أبيهم أقاموا تمثالا لهذا البطل على قبره. وما يهمننا الآن أن الورع الديني عند سوفوكليس يبدو من طريقته في معالجة الأساطير التقليدية الموروثة، حتى أن أحد المعلقين القدامى يصفه بأنه «أكثر البشر خشية للآلهة» (theosebestatos). بل شاع الاعتقاد لدى الشعب الأثيني جيلا بعد جيل أن سوفوكليس إنسان مصطفى أو مختار من قبل الآلهة والسماء. بل قيل إنه إستضاف إله الطب نفسه أسكليبيوس في منزله. وبعد موته قدسه الأثينيون ورفعوه إلى مرتبة البطولة الدينية وخلعوا عليه لقب «المضيف» (dexion) وينوا له محرابا يقدمون له القرابين فيه على أساس أنه يتمتع بقدرة إلهية على تهدئة الرياح الموحاء. ونسجت أساطير أخرى كثيرة عن علاقة سوفوكليس الوثيقة بالآلهة. وعندما إختفى التاج الذهبي من معبد هرقل كشفت له الآلهة في الحلم عن مكان إختفائه. والجدير

بالذكر أن الأثينيين لم يستطيعوا أن يدفنوا سوفوكليس بعد موته في مقبرة أجداده على الطريق إلى ديكيليا (Dekeleia)، لأن الجيش الإسبرطي بقيادة ليساندروس كان يحتل هذا الموقع فظهر ديونيسوس بنفسه - كما يروى - لهذا القائد وأمره بالسماح للأثينيين بدفن الشاعر هناك حيث أقيم على قبره تمثال للسيرينة.^(٥١)

تزوج سوفوكليس من امرأة تدعى نيكومستراق وأنجب منها ولدا سماه يوفون. وفي سن متقدمة كانت له عشيقة تدعى ثيوريس من سيكيون أنجب منها ولدا باسم أريستون. ولسوفوكليس ثلاثة أولاد آخرون هم ليوسشينيوس وستيفانوس ومينيكلديس وإن كنا لا نعرف عنهم شيئا يذكر. وعندنا بلغ سوفوكليس أرذل العمر وقع في فخ الغانية أرخبى (Archippe) حتى قيل أنه ورثها كل ممتلكاته. وهذه رواية مشكوك في صحتها على أية حال، لأن القانون الأثيني لا يسمح بحرمان الأبناء من الإرث. وبالطبع لا يفوتنا أن نشير إلى أشهر حوادث حياة سوفوكليس وأطرفها ونعنى القضية التي رفعها ضده ابنه يوفون متها إياه بالسفه ومطالباً بأن يكون هو نفسه قياً عليه لكي يحول بينه وبين تبديد أمواله على أبنائه غير الشرعيين. ولكي يثبت سوفوكليس صحة قواه العقلية ألقي بعض الفقرات من «أوديب في كولونوس» التي كان قد إنتهى من نظمها تواء، فبرأته المحكمة من تهمة السفه على الفور، بعد أن سحرت أعضائها طلاوة شعره وأدهشتهم حلالة البيان في نظمه. بيد أن هناك دلائل عدة تحول بيننا وبين القبول بصحة هذه الرواية. فعاصرو سوفوكليس كانوا يحسدونه على السكينة والسعادة التي أمضى فيها حياته من المهد إلى اللحد. ها هو الشاعر فرونيخوس يصفه بأنه «رجل محظوظ مات في سعادة وقبل أن يصيبه أى أذى»^(٥٢). ويخبرنا أريستوفانيس في «الضفادع» (أبيات ٧٣ - ٧٩) أنه ظل حتى أواخر أيامه ينظم تراجيدياته بمساعدة ابنه يوفون. وهى رواية قد تكون نسجت من وحى المشهد بين بولينيكيس (ويقابل يوفون) وأوديب (ويقابل سوفوكليس) في مسرحية «أوديب في كولونوس». وعلى أية حال فقد أجمع معظم القدماء على أن سوفوكليس كان هادئ الطبع رزينا، ورصينا. يصفه أفلاطون كإنسان يتمتع بشيخوخة رائعة متحررا من عبودية الشهوات الحسية^(٥٣). وهذا أمر يتفق فيه هذا الفيلسوف مع أريستوفانيس الذى وصف سوفوكليس في «الضفادع» (بيت ٨٢) بأنه

«عاش سعيدا ومات سعيدا» (eukolos). وهذه الرزانة في طبع سوفوكليس هي التي جعلته لا يميل إلى التغيير ولا ينزع إلى الترحال، فلم يغادر أثينا قط برغم تلقيه دعوات عدة من دويلات أخرى. كما تميز سوفوكليس برحابة الصدر وكرم الود، فهو في «الضفادع» عند أريستوفانيس مثلاً لا ينازع أيسخولوس عرش التراجيديات ويعترف له بالأولوية (إبيات ٧٨٦ - ٧٩٠). هذا مع أن هناك روايات أخرى شبه أسطورية ولا يمكن القبول بها تحكى عن وجود تنافس غير شريف وعداوة مستحكمة بين سوفوكليس ويوريبيديس، فقيل إنهما تبادلوا التهم بالسرقة الأدبية. وبالفعل نجد تشابهاً فيما بين مسرحياتهما.^(٥٤) وإن دل كل ذلك على شيء فليأخذ يدلل على التأثير والتأثر المتبادلين بين شعراء التراجيديات الثلاث ولا سيما بين سوفوكليس ويوريبيديس. فلقد كان الأول يكن ليوريبيديس كل إعجاب وإحترام، بدليل أنه بعد موته ظهر سوفوكليس على المسرح مع ممثليه وجوقته بلبس الحداد في «أوديب في كولونوس». صفوة القول أن سوفوكليس كان لطيف المعشر وجمع حوله كوكبة من رجال الفكر والساسة البارزين في عصره فيما يشبه النادي الثقافي.

وفي مسرح سوفوكليس تتجسد المرحلة الثالثة من تطور الدراما الإغريقية مروراً بتطور النشأة ومسرح أيسخولوس، ويكون قد مر على بواكر نشأة الدراما قرن من الزمان. وكان دور سوفوكليس هو أن يصل بمجهود السابقين ومحاولاتهم إلى حد النضج أو الكمال، وأن يسد أوجه النقص في تجاربهم شكلاً ومضموناً. فعضمته إذن لا تعود إلى أنه اكتشف شيئاً جديداً، بل إلى أنه طور القديم وأكمل الطريق. ومن ثم فإنه من حيث القدرة على الخلق والإبتكار قد يعتبر أقل شأنًا من أيسخولوس. بيد أن تعديلاته على التراجيديات تكتسب أهمية عظيمة لأنها أعطت لهذا الفن طابعاً جديداً. حتى أنه إذا قورنت إحدى مسرحياته بـ «الفرس» أو «السبعة» لأيسخولوس - وهما مسرحيتان قد عرضتا قبل ظهور تأثير سوفوكليس - لا توضح بما لا يسمح مجالاً للشك أن المسرحية السوفوكلية تنتمي إلى عالم آخر أكبر تطوراً ونضجاً من حيث الشكل وأعمق فلسفة وفكراً من حيث المضمون.

ولعل أهم تجديد أدخله سوفوكليس على الشكل الدرامي للتراجيديات هو الممثل الثالث، وهو تجديد أكمل الخطوة التي بدأها أيسخولوس ووضع حداً للصراع على

الأولية بين الممثلين من جهة والجوقة من جهة أخرى. ويؤيد رأينا هذا ما حدث في مسرحيات أيسخولوس الأخيرة ونعني تقلص دور الجوقة المطرد. بيد أنه نظراً لأن ممثلين اثنين فقط هما اللذان كانا يشتركان في الحوار فإنه كان من المحال أن يظلا على المسرح بصفة مستمرة، وكان على الجوقة أن تسد الفراغ وأن تساهم بقدر كبير في الحوار نفسه، هذا ما كان في مسرح أيسخولوس. وبإدخال الممثل الثالث على يد سوفوكليس أزيلت هذه العقبة وأصبح بوسع المؤلف أن يقصر معظم الحوار على الممثلين. وترتب على ذلك أن فقدت الجوقة من دورها الشيء الكثير بعد أن تنازلت عنه لهذا الممثل الثالث. ومن ثم صار الحوار الذي تشترك فيه الجوقة نادراً، بل أصبحت أغاني الجوقة نفسها أقل إسهاماً في تطوير الحدث الدرامي مما كان عليه الأمر في المسرح الأيسخولي. ولإزداد حجم الحوار بين الممثلين وتشابكت الأحداث وتداخلت وتنوعت الشخصيات. وأصبحت هذه العناصر الدرامية أكثر جذبا بالنسبة للجمهور. حقا أن أيسخولوس قد تبنى هذا التجديد السوفوكلي أي استعمل الممثل الثالث في مسرحياته الأخيرة. ولكنه لم يستطع أن يصل بهذا الاختراع الجديد إلى أقصى طاقاته فلم يستغله إستغلالاً كاملاً. وكان سوفوكليس صاحب الاختراع هو أول من إستوعب واستغل ميزة أن يكون على المسرح ثلاثة ممثلون في وقت واحد.

ويمكن أن نعقد مقارنة بين ذلك المشهد في «حاملات القرايين» (بيت ٦٦٨ وما يليه) لأيسخولوس عندما أتت الأنباء الكاذبة عن موت أوربستيس إلى أمه كليتمنسترا بالمشهد المقابل في مسرحية سوفوكليس «إليكترا» (بيت ٦٦٠ وما يليه). وسنجد الفرق واضحاً ومميزاً لفن كل من الشعاعين. في «حاملات القرايين» لا يشترك في حوار هذا المشهد سوى الرسول حامل الأنباء وكليتمنسترا. وهو حوار مؤثر للغاية ويستمد قوة تأثيره من بساطته، ولكنه يسير على نفس المنوال من أوله إلى آخره. أما في «إليكترا» فيصل الرسول عندما تكون إليكترا وكليتمنسترا واقفتين أمام أبواب القصر مما يتيح فرصة ممتازة لإجراء حوار درامي رائع بينهما عندما يتلقيان الأنباء الكاذبة عن موت أوربستيس. فكل منهما تمثل موقفاً متناقضاً مع الآخر، وكل منهما تعبر عن رد فعل يغير الآخر. فإليكترا يائسة حزينة إذ فقدت الأمل الأخير في الانتقام من أعدائها قتلى أبيها، أما كليتمنسترا وإن تحسرت بعض

الشيء على فقدان الابن تحس بالنشوة لأنها ستخلص من الخوف أن ينتقم منها. حقا إنه لمشهد رسم خيوطه سوفوكليس ببراعة درامية نادرة لم يسبق للتراجيديا عهد بها، ولاسيما إذا وضعنا في الاعتبار المفارقة المأساوية العجيبة، لأن رد فعل كل من إليكترا وكليتمسترا على أنباء موت أوريسطيس يقوم على غير أساس، فهي ببساطة أنباء ملفقة.

وهناك مشهد آخر مشابه وتظهر فيه مقدرة سوفوكليس على إستغلال وجود الممثل الثالث أفضل إستغلال، ونعني «أوديب ملكا» بيت ٩٨٤ وما يليه. حيث يستمع كل من أوديب ويوكاستي لقصة الرسول القادم من كورنثس بشأن موت ملكها. فهناك يسمع أوديب لأول مرة حقيقة أنه كان قد ألقى في العراء فوق جبل كيثايرون طفلا رضيعا وبأمر من والده، ويسعد أوديب بذلك ظنا منه أنه على وشك أن يصل إلى معرفة حقيقة والديه، وهو الأمر الذي طال سعيه إليه. يبدو أن أمه يوكاستي التي تقف إلى جواره لها رد فعل مخالف، إذ كلما مضى الرسول في قصته إزدادت هي يقينا بأن أوديب هو ابنها الذي صار الآن زوجها. ومن ثم فنحن أمام مشهد درامي غاية في الإثارة والمأساوية، لأن كل كلمة من الرسول - والسراعى الطيبى المسن بعد ذلك - تثير ردين متناقضين لدى سامعيه. إذ يزداد أوديب في البداية على الأقل إستغراقا في آماله ونشوته من ناحية، وتعمق الهوة بينه وبين أمه بوكاستي التي تزداد غوصا في الأحزان والآلام من ناحية أخرى. حتى أنها بعد أن تفشل في ثني أوديب عن المضى في إستجواب الرجلين تنسحب صامتة من المشهد ومن الحياة للأبد، لأنها تمضى لتنتحر على الفور.

وتمثلت الخطوة الكبرى الثانية التي أصاب بها سوفوكليس هدف الأوصالة والإبتكار في أنه قد تخلى تماما عن البنية الثلاثية للمسرحيات الأيسخولية، وصار يقدم كل مسرحية قائمة بذاتها (drama pros drama). وهذا لا يعنى أنه لم يفعل ما يستلزمه نظام المسابقات التراجيدية بمهرجانات ديونيسوس الكبرى بالمدينة أى أن يتقدم برعاية أو بالأحرى أربع مسرحيات متتالية (ثلاث تراجيديات ومسرحية ساتيرية واحدة). ولكنه فقط لم يجعل موضوع هذه المسرحيات الأربع واحدا أو متصلا، بل وضع لكل مسرحية كيانها المستقل. ومن المحتمل أن يكون هذا التغيير الجذرى في فن الكتابة الدرامية نتيجة من نتائج إدخال الممثل الثالث الذى أدى إلى تعقيد

الأحداث الدرامية في المسرحية سوفوكلية. ذلك أنه في هذه الحالة لو إمتدت هذه الأحداث المعقدة إلى حد تغطية ثلاث مسرحيات متتالية لآزادات الأساطير غموضاً ولضاق الناس بها لطولها غير المحتمل.

وقد يكون ذلك صحيحاً بيد أن السبب الرئيسى برأينا هو إختلاف الرؤية المأساوية عند كل من الشاعرين. فسوفوكليس لم يعد يرى أن المأساة تنبع من لعنة موروثه عن الأجداد وتلاحق الآباء والأحفاد، وهى الرؤية التى من وحيها نظم أيسخولوس مسرحياته الثلاثية، متتبعا هذه اللعنة من جذورها فى الماضى البعيد إلى فروعها فى الحاضر والمستقبل القريب. ولعل من الأسباب المهمة لتخلى سوفوكليس عن البنية الثلاثية فى الكتابة الدرامية هو ميله للبساطة والإكتمال فى الشكل. إنه كفنان يرفض فكرة أن تعتمد مسرحية على أخرى سابقة أو لاحقة، بهدف أن تكتمل صورتها أو يفهم معناها. ومن المحتمل أن سوفوكليس لو تبنى نظام البناء الثلاثى المسرحى لتوافرت لديه فرصة أوسع من حيث الزمان والمكان لتطوير الشخصيات والأحداث بطريقته الخاصة، ولكنه ضحى بذلك من أجل الجمال والكمال الفنيين.

ولقد مارس سوفوكليس التمثيل بعض الوقت، شأنه فى ذلك شأن بقية شعراء التراجيديات الإغريق. ولكنه بعد حين كف عن ذلك لعب فى صوته على الأرجح، وإن كان ذلك لا يعنى أنه لم يكن يؤدى الأدوار الثانوية، أو لم يظهر فى عروضه كراقص أو عازف على القيثارة. وهو بالطبع المسئول عن العرض المسرحى ككل، فهو الذى «أخرج» مسرحياته كبقية الشعراء. ويبدو أنه هو الذى أوعز بتطوير رسم خلفية المشاهد، ورفع عدد أفراد الجوقة من إثنى عشر إلى خمسة عشر، وهو أمر يترتب عليه بالطبع تطوير وتغيير فى أسلوب الرقص ورسم لوحاته. وتبنى سوفوكليس الأسلوب الفريجى فى الموسيقى، وأدخل العصا التى تعلوها إنحناءة ما ويحملها أكثر الشخصيات وقارا. وإستخدم الأحذية البيضاء ينتعلها الممثلون وكذا أفراد الجوقة فى بعض الأحيان. وقد تبدو هذه التغييرات أمورا صغيرة أو ثانوية ولكنها تدل على اهتمام سوفوكليس بتفاصيل العرض المسرحى من حيث الشكل الخارجى. وتعزى إلى سوفوكليس ما بين ١٠٤ إلى ١٣٠ مسرحية لم تصلنا منها كاملة^(٥٥) سوى سبع مسرحيات فقط.

قائمة بالمصادر الأسطورية والملحمية لمسرحيات سوفوكليس
الموجودة* والمفقودة

المصدر الأسطوري والملحمي	عنوان المسرحية
Kypria القبرصية	Alexandros ألكساندروس حشد الأخيين أو المجتمعون على الوليمة (ساتيرية) Achaion syllogos e Syndeipnoi satyroi عشاق أنجيليوس (ساتيرية) Achilleos Erastai satyroi المطالبة بعودة هيليني Helenes Apaitesis زواج هيليني (ساتيرية) Helenes Gamos satyrikos
Iphigencia إفيجينيا	Krisis satyrike التحكيم (ساتيرية)
Mysoi الميسيون	Nauplios Katapleon ناويليوس مبحرا
Odysseus mainomenos أوديسيوس مجنوناً	Palamedes بالاميديس
Poimenes الرعاة	Skyrioi أهل سكيروس
Telephos Satyrikos تيليفوس (ساتيرية)	Troilos ترويلوس (الطروادي الصغير)

عنوان المسرحية	المصدر الأسطوري والملحمي
Phryges	الفريجيون Ilias الإلياذة
Aithiopes e Memnon	الأثيوبيون أو عنون Aithiopsis الأثيوبية
Aias Mastigophoros	أياس حامل السوط* Mikra Ilias الإلياذة الصغيرة
Dolopes	الدولويس (شعب في ثساليا)
Lakainai	الأسبرطيات
Philoktetes	فيلوكتيتيس*
Philoktetes en Troia	فيلوكتيتيس في طروادة
Phoinix a	فوينيكس (أ)
Phoinix b	فوينيكس (ب)
Aias Lokros	أياس اللوكري Iliou persis حصار طروادة
Aichmalotides	الأسيرات
Antenoridai	أبناء أنتينور
Laokoon	لاؤوكون
	حاملو (حاملات) الأفاع (الأنابيب)
Xoanephoroi	
Polyxene	بوليكسيني
Priamos	برياموس
Sinon	سينون
Aigisthos	أيجيستوس Nostoi ملاحم العودة
Aletes	أليتيس (ابن أيجيستوس من كليتمنسترا)

عنوان المسرحية	المصدر الأسطوري والملحمي
Andromache	أندروماخى
Hermione	هيرميونى
Eurysakes	إيوريساكيس
Elektra	إليكترا*
Erigone	إريجونى
Klytaimestra	كليتمسترا
Nauplios pyrkaeus	ناويليوس محترقا
Peleus	بيليوس
Teukros	تيوكروس
Tindareos	تينداريوس
Phthiotides	بنات فثيا
Chryses	خريسيش
Nausikaa=Plyntriai	ناوسيكاء (الغاسلات)
Phaiakes	الفاياكيس
Euryalos	يوريالوس
الحمام أو أوديسيوس المصاب بالشوك أو الجريح	Telegoneia
Niptra e Odysseus akanthoplex e traumatias	تيليجونيا
Oidipous tyrannos	أوديب ملكا*
Oidipous epi Kolono	أوديب فى كولونوس*
	Oidipodeia
	الأوديية

المصدر الأسطوري والملحمى	عنوان المسرحية
الطبيية Thebais	أمفياريوس (ساتيرية) Antigone أنتيغونى *
الخلفاء Epigonoï	ألكميون الخلفاء : إريفيلى (أوينيوس ؟) Epigonoï - Eriphyle (Oineus?)
فتح أويناليا Oichalias Halosis	بنات تراخيس *
أسطورة ديونيسوس Dionysiakos Satyrikos	الديونيسي (ساتيرية)
أسطورة السفينة أرجو Argonautika	أثاماس (أ) أثاماس (ب) أميكوس (ساتيرية) بنات كولخيس بنات ليمنوس بيلياس : مقتلحو الجذور أهل سكيثيا تيرو (أ) تيرو (ب) فينيوس (أ) فينيوس (ب) فريكسوس
	Athamas a Athamas b Amykos Satyrikos Kolchides Lemniai Pelias-Rhizotomoi Skythai Tyro a Tyro b Phineus a Phineus b Phrixos

المصدر الأسطوري والملحمى	عنوان المسرحية
أساطير مدينة أرجوس	Akrisios أكريسيوس
	Andromeda أندروميذا
	Atreus e Mykenaiiai أتريوس أو نساء موكيناى
	Danai بنات داناؤس
	Thyestes en Sikyoni ثيستيس فى سيكيون
	Thyestes deuterios ثيستيس مرة ثانية
	Inachos Satyrikos إيناخوس (ساتيرية)
	Larisaioi أهل لاريسا
	Oinomaos: Hippodameia أوينوماؤس : هيبوداميا
أسطورة هرقل	Amphitryon أمفيتريون
	هرقل فى تاينارون أو هرقل الصغير (ساتيرية)
	Herakles en Tainaro e Herakleiskos Satyrikos.
أساطير أتيكية	Aigeus أيجيوس
	Daidalos دايدالوس
	Thamyras ثاميراس
	Ixion إكسيون
	Iobates يوباتيس
	Hipponous هيبونوس
	Kamikoi-Minos كاميكوى أو مينوس
	Kedalion Satyrikos كيداليون (ساتيرية)
	Kophei Satyroi البكم (ساتيرية)
	Manteis e Polyidos العرافون أو بوليدوس

عنوان المسرحية	المصدر الأسطوري والملحمي
Meleagros	ملياجروس
Momos Satyrikos	موموس (ساتيرية)
Niobe	نيوبي
	باندورا أو الطارقون بالمطرقة (ساتيرية)
Pandora e Sphyrokopoi Satyroi	
Salmoneus Satyrikos	سالونيوس (ساتيرية)
Sisyphos	سيسيفوس
Tantalos	تانتالوس
Eris	إريس
Eumelos	إيوميلوس
Iberes	إيبيريس
Iokles	يوكليس
Ichneutai	مقتفو الأثر (ساتيرية)
Mousai	الموساي (ربات الفنون)
Tympanistai	قارعات الطبول (الدفوف)
Hybris Satyrike	هيبريس (ساتيرية)
Hydrophoroi	حاملو (حاملات) الماء

مصادر غير مؤكدة

ومن الملاحظ أن حوالي ٥٣ مسرحية من مسرحيات سوفوكليس أخذت موضوعاتها من حلقة الملاحم الطروادية والطيبية. وبذلك يسير سوفوكليس على نفس الدرب الذي إتبعه أيسخولوس. ويكاد سوفوكليس أن يكون قد أهمل أسطورة ديونيسوس، مع أنها المنبع الأصلي للدراما وهي التي إستقى منها أيسخولوس بعض مسرحياته. وشق سوفوكليس طريقه الخاص حين إحتفى إحتفاء ملموسا بأساطير

مسقط رأسه كولونوس والمنطقة التي عاش بها أى أتيكا بصفة عامة، في حين لم يفعل ذلك أيسخولوس، إذ أهمل الأساطير التي تدور حول ثيسوس وفايديرا وإيون وتيربوس وبروكريس على سبيل المثال. ونهل سوفوكليس موضوعات بعض مسرحياته من أساطير مدينة أرجوس مثل مغامرات بيرسيوس والعداوة القاتلة بين أتربوس وثيستيس، وتناول كذلك أسطورة رحلة السفينة أرجو. وإذا عقدنا مقارنة بين أيسخولوس وسوفوكليس من حيث مصادرهما الملحمية والأسطورية لوجدنا أن سوفوكليس يتجنب كل ما هو فوق مستوى البشرية ويقرب من كل ما هو آدمى. لقد تمأشى الأساطير البدائية والغامضة وتلك التي تلعب فيها الآلهة الدور الرئيسى، وكل تلك الأساطير هي التي ترعرعت فيها وتجلت عبقرية أيسخولوس. حقا أن بعض مسرحيات سوفوكليس مثل «نيوى» و«ثاميراس» و«تريبتوليموس» تعالج مثل هذا النوع الأيسخولى من الأساطير، ولكنها قد تكون مسرحيات مبكرة في إنتاج سوفوكليس الذى تخلص بعد ذلك من تأثير رائده الكبير أيسخولوس.

وإذا كان بوسعنا بالنسبة لأيسخولوس أن نطلع على تطوره من بداية حياته المسرحية إلى نهايتها، بفضل حقيقة أن مسرحياته الباقية تنتمى إلى مراحل حياته المختلفة، فإن موقفنا جد مختلف بالنسبة لسوفوكليس. لأن المسرحيات السبع التى وصلتنا منه تعود إلى فترة نضوجه، وتمثل جميعا نمطا واحدا من الكتابة الدرامية ذات المستوى الرفيع. ومن المؤكد أنه لو بقيت لنا بعض مسرحيات سوفوكليس المبكرة لوجدنا فيها الكثير من السمات الأيسخولية في التأليف المسرحى. أى قلة في تعقيد الحدث ووفرة في عنصر السرد وغازرة في الغنائية. وهذا ما يظهر حتى من الشذرات المتبقية من المسرحيات التى لم تصلنا. أما في تلك التى وصلتنا كاملة فيبدو جليا التقدم الكبير الذى حققه الشاعر في فن عقد الحبكة الدرامية ذات البنية المكتملة والسليمة. وفي الواقع يمكننا أن نقول في شئ من التعميم أن الحبكة الدرامية السوفوكلية تقف في منتصف المسافة بين بساطة أيسخولوس وتعقيد الحبكة المشابهة في بعض اتجاهات مسرحنا الحديث والمعاصر. ذلك أنه إذا قورن الحدث الدرامى السوفوكلى بنظيره عند أيسخولوس بدا أكثر ثراء وتنوعا، إذ توسعت الأساطير وتطورت بإضافة تفاصيل عديدة. وبينما بقيت الخطوط العريضة في هذه الأساطير كما هي عليه في الموروث الملحمى والأسطورى، فإن الصورة الكلية قد

تغيرت لأنها ملئت بمجموعة من الأحداث الجديدة، وكذا التقلبات غير المتوقعة كما نجد في التراجيديا الحديثة. بيد أن هناك فارقا رئيسيا هو أننا في المسرح الحديث ننجذب لتتبع الحبكة بفضل عنصر التشويق الذى يغذى فينا الفضول لمعرفة ما سيحدث، لأن النتيجة مجهولة تماما ولا تعرف إلا بنهاية المسرحية. أما سوفوكليس فلا يتركنا نشك إلا قليلا فيما يتصل بالنهاية. ويبدو أنه يفضل كسب ثقة الجمهور من البداية ويعطيهم بعض المعلومات عن مجريات الأحداث، ويساعدهم على معرفة الكثير عن النهاية قبل وقوعها. وإذا أضفنا إلى ذلك أن مسرحياته - وكذا مسرحيات الشعراء التراجيديين الآخرين - تقوم على الأساطير الشعبية والمعروفة للجميع، لأدركنا كيف أن إنتباه الجمهور لا ينصرف إلى محاولة تخمين النهاية، وإنما ينصب منذ البداية على تطوير الشخصية وإستنباط المعنى الأخلاقى للحدث الدرامى. ولعلنا بذلك نرد بطريقة غير مباشرة على دعاة البريختية الذين يظنون أن جمهور المسرح الإغريق كان ضحية الإيهام المسرحى بحيث بدأ وكأنه منوم تنويعا مغناطيسيا^(٥٠). المهم أن سوفوكليس بإدخاله بعض التحولات المفاجئة وإضافة بعض الأحداث الفرعية الجديدة على الأساطير القديمة، لم يكن يهدف أساسا إلى الإبهام بل لإحداث التنوع فى رسم الشخصية بتعريضها لمختلف المواقف.

ويمكننا أن نعقد مقارنة فى ذلك بين الشعارين أيسخولوس وسوفوكليس وهما يصوران عودة أوربستيس من منفاه للإنتقام من أمه قاتلة أبيه. ففى «حاملات القرايين» لأيسخولوس يعود أوربستيس إلى أرجوس، ويكشف عن نفسه لإليكترا وصويحباتها. وبعد ذلك لا يجد جديد حتى منتصف المسرحية تقريبا اللهم إلا التشجيع المتبادل بين إليكترا وأخيها. ثم ينسحب أوربستيس المتكرر كأجنى قادم من فوكيس، ويخضع كليتمنسرا بقصة ملفقة عن موته فتستقبله فى القصر. فى هذه الأثناء ترسل المربية لإحضار أيجيسثوس الذى يقتله أوربستيس عند دخوله القصر، فتندفع كليتمنسرا محاولة الهرب فيلاحقها أوربستيس، ويدور بينهما حوار قصير ينتهى بقتلها. وتفتح أبواب القصر ليرى الجمهور أوربستيس واقفا إلى جوار الجثتين.

فلنرى ماذا أضاف سوفوكليس فى مسرحيته «إليكترا» من أحداث فرعية تثرى الحدث الدرامى وتضئ جوانب مختلفة من الشخصيات التى تقوم بهذا الحدث.

والإضافة الأولى تتمثل في إستحداث شخصية الخادم أى المرى المسن - حيث يتيح ذلك فرصة تقديم مشهد قصير يظهر فيه جانب مهم من شخصية إليكترا وهو جانب الخنان والود - وخريسوثيميس وهى فتاة عادية تخاف الأعمال الجريئة ولا تقوى على تحمل مسئوليتها. فهى إذن تأق هنا كالتقيض الشارح والمؤكد لشخصية أختها إليكترا المتميزة بالشجاعة والإقدام. واستبدل سوفوكليس بالحيلة الأيسخولية البسيطة أى الأكاذوبة الملفقة عن موت أوريسيتيس ثلاثة مشاهد قوية ومؤثرة. فأولا هناك المشهد الذى تروى فيه قصة موت أوريسيتيس لكليتمنسترا وإليكترا، مما يحدث نوعين متناقضين من رد الفعل وهذا ما سبق أن تناولناه بالدراسة. وبعد ذلك يأتى المشهد الثانى الذى تعبر فيه خريسوثيميس عن آمالها لأختها وتكتشف أنها آمال بلا أساس. أما المشهد الثالث فيأتى عندما يدخل أوريسيتيس المتنكر ويسلم وعاء الرماد إلى إليكترا فتسلم نفسها لحزن بالغ، ينقلب على الفور إلى فرح شديد عندما يتحرك أوريسيتيس متأثرا بحزنها ويكشف لها عن حقيقته.

وعنصر جديد أضافه سوفوكليس وهو الجدول الذى دار بين الأم وإبنها حيث وجدت فيه إليكترا فرصة للتنفيس عن ما كبته فى نفسها من مشاعر الحقد والإزدراء إزاء خيانة كليتمنسترا وغدرها. ولعله من الواضح أن سوفوكليس بمثل هذه الإضافات قد استطاع أن يقرب أحداث المسرحية من مستوى البشرية بعواطفها المتضاربة ونوازعها المتناقضة والتى تتوالى فى مشاهد متتابعة وسريعة. وكل ذلك يحدث دون أن يخفى عنا سوفوكليس طبيعة النهاية المحتومة التى تنتجها إليها الأحداث.

يبد أن ثراء المسرحيات السوفوكلية لم يفقدها بساطتها، فحبكة كل منها ذات هدف مرصود وتتمتع بوحدة درامية ملموسة. تجتمع كل العناصر على السير فى نفس الاتجاه وتكثيف إنتباه الجمهور من البداية إلى النهاية على الحدث الدرامى الذى يدور حول شخصية رئيسية ومبدأ أخلاقى واحد. أما ما عدا ذلك فيأتى فى المرتبة الثانية كشيء ثانوى. فالشخصيات الصغرى تلور فى فلك الشخصية الرئيسية، بل إن وجودها أصلا يستهدف تعميق ملامح هذه الشخصية المحورية، وبالتالي تأكيد المغزى المساوى فى معاناتها. ولا يسمح سوفوكليس بأن تشغلنا أية أمور جانبية أو نعم علينا رؤيتنا للنتيجة الأساسية ولا حتى للدافع الرئيسى للكتابة المسرحية. ففى

مسرحية «إليكترا» على سبيل المثال، ومع كثرة الإضافات وغزارة التفاصيل التي أحدثتها سوفوكليس، تبقى وحدة الحدث الدرامي واضحة ويبقى الهدف الرئيسي بارزا وهو عدالة الانتقام من أيجيسثوس وكليتمنسترا، وتبقى شخصية واحدة هي الأكثر ظهورا وتأثيرا أي إليكترا. حتى أن الشخصيات الأخرى تأتي وتذهب أو تدخل وتخرج بينما تظل إليكترا في معظم الوقت واقفة أمامنا على المسرح، تؤنب هذا وتغضب من ذلك، تياس وتحزن، تحب وتفرح، وبذا تظل هي المسيطرة على المشهد من أول المسرحية إلى آخرها. وتلك هي السمة الرئيسية في كل مسرحيات سوفوكليس مع تفاوت في الدرجة أحيانا. وبالإضافة إلى ذلك يبدو تطور الأحداث في مسرحه طبيعيا ومباشرا، فلا شيء يحدث دون سبب منطقي أو تبرير درامي كاف. بل يبدل المؤلف مزيدا من العناية لتبرير دخول وخروج الممثلين، كما أنه يتجنب الأفعال العنيفة أو غير المحتملة. وعرف عن سوفوكليس وبراغته في التأليف أنه يعقد العقدة الدرامية ويحبكها حبكة جيدة، بحيث أنها تحمل نفسها بنفسها أي بصورة طبيعية دون تعسف، فيما عدا مسرحية «فيلوكيتيس» التي لجأ فيها إلى تدخل إلهي خارجي لحل عقدها، وهذا ما سنعود إليه في حينه.

يعتني سوفوكليس بالأحداث الأسطورية التي يعرضها على المشاهد في مسرحياته ويحاول جاهدا أن يجعلها مقبولة ومعقولة. أما ما يسبق بداية الحدث الدرامي ويقع خارج إطاره فلا يبدل الشاعر نفس العناية لإزائه، بل يقبله حتى لو كانت بعض أحداثه غير معقولة. فمثلا أسطورة أوديب تتضمن بعض الأحداث التي لا يمكن تصديقها إن حكمنا العقل والمنطق، ولا يحاول سوفوكليس نفسه أن يبررها أو يبسطها، ويقبل بها دون أن يعدلها ما دامت تقع قبل بداية الحدث الدرامي في مسرحية «أوديب ملكا». ولكن ما أن تبدأ المسرحية وتتوالى مشاهداتها حتى يجد المتفرج نفسه وهو يتابعها بشغف، دون أن يشغله التساؤل حول الأحداث غير المعقولة التي سبقت هذا الحدث الدرامي المعقول. وهكذا أفلح سوفوكليس فيما فشل فيه المحدثون والمعاصرون ممن قلدوه أو عارضوه في هذه المسرحية موضوع حديثنا، ومنهم كورني وفولتير وأندريه جيد وتوفيق الحكيم^(٥٧) وغيرهم. لقد حاولوا أن يعطوا تبريرا عقلانيا لأحداث الأسطورة التي وقعت قبل بداية المسرحية، فلم يحققوا شيئا

سوى أنهم لفتوا أنظار الجمهور لمثل هذه الوقائع الأسطورية التي لا تقبل التصديق. وأعطى سوفوكليس لنفسه حرية واسعة في وصفه للأحداث التي تقع خارج نطاق المشهد المعروض بطريق السرد. فهذا ما فعله أيضا في مسرحية «بنات تراخيس» حيث يتحدث عن رحلة يومين على أنها وقعت في ظرف بضع ساعات. وفي مسرحية «أنتيغوني» يذهب كريون لينهى مراسم دفن بولينيكس، بدلا من الإسراع لإنقاذ حياة أنتيغوني نفسها كما يستوجب المبدأ القائل بأن الحسى أولى بالإسعاف من الميت. ولكن مثل هذا التسبب في ربط الأحداث التي لا نشاهدها على المسرح أمامنا، أى تقع خارج نطاق الحدث الدرامى نفسه يعد أمرا عاديا في التراجيديا الإغريقية.

وجدير بالإشارة أن سوفوكليس الذى أضاف الممثل الثالث ووسع حجم الحوار الدرامى لم يستغن تماما عن تقنية السرد الملحمى. ذلك أنه عنصر من عناصر الموروث الشعرى الذى سيظل موجودا في المسرح وحتى نهاية تطوره. ولكن هذا العنصر يتخذ في مسرح سوفوكليس الشكل النهائى الذى سيثبت عليه، ونعنى أنه سيقصر على دور الرسول الذى يأتى دائما إلى المشهد ليصف لنا الكارثة التي وقعت خارجه والتي لا يمكن بالطبع تقديمها على المسرح. هذا ما يحدث في «أوديب ملكا» و«أوديب في كولونوس» و«أنتيغوني» و«بنات تراخيس». أما في المسرحيات الثلاث الأخرى «أياس» و«فيلوكيتيس» و«إليكترا» فإن عنصر السرد يعكس الأسلوب الأيسخولى القديم. المهم هو أن نعرف حقيقة أن تقنية السرد الملحمى كانت مفضلة لدى الجمهور، بدليل أن بعض المسرحيات كان يمكن أن تستغنى عنها - من حيث الحبكة الدرامية - ولكن المؤلف حرص على وجودها.

ويقول معظم النقاد أن سوفوكليس لا يحفل كثيرا بالتأثير البصرى، لأنه يخاطب العقل لا العين، ويفضل التجويد في رسم الشخصيات على عرض مشاهد مؤثرة أو بالأحرى تبهر الأنظار. بيد أن هناك بعض المشاهد السوفوكلية تفوق في تأثيرها أية مشاهد أخرى لدى أى كاتب، ومثال ذلك إكتشاف أيجيسثوس لجثة كليتمنسترا («إليكترا» آيات ١٤٥٨ - ١٧٤٨). كما أن رسم الحركة المسرحية - كما يفهم من المشاهد - ينهض دليلا على تمتعه بقدرة تشكيلية فائقة. وأفضل ما يستشهد به هنا

هو المشهد الختامي في مسرحية «أياس». ففي منتصف المكان يرقد البطل الهامب أياس مسحى، وبجواره تركع الشخصيات الصامته أى زوجته وإبنة، وعن يمين وشمال يقف تيوكروس ومينيلاوس الغاضبان والمتجادلان في عنف حول قضية الدفن. إنه لشهد رائع حقا تتوسطه مجموعة صامته تلتف حول جثة هامدة ومن حولهم يتجادل المتجادلون في صوت عال وضوضاء صاخبة.

وإذا كنا قد لاحظنا تطورا ملموسا في دور الجوقة عند أيسخولوس فيما بين «المستجيرات» و«الأوريستيا»، فإن الجوقة في مسرح سوفوكليس الناضج تتميز بعدم وجود مثل هذا التغير من مسرحية إلى أخرى. لقد أصبح دورها عند سوفوكليس - أو على الأقل في مسرحياته الباقية - ثابتا ومحددا له معالمه الواضحة والمستندية، بحيث يمكن اعتبارها النموذج الأكمل للجوقة في المسرح التراجيدى الإغريق برمته، وهذا ما يعجب به أرسطو نفسه^(٥٨). لقد تقلص حجم الجوقة من حيث الطول ولم تعد تلعب دور البطولة، بل ولم يعد إشراكها في الحدث الدرامى يؤدي إلى تغييرات جوهرية، وإن كانت في «أوديب في كولونوس» قد حاولت منع قسوة كريون، وساعدت في «فيلوكيتيس» على إلحاح حيل أوديسيوس. ولكن أين هذا عما تفعله الجوقة في «المستجيرات» أو حتى في «الصفاحات» لأيسخولوس؟. ولقد ترتب على ذلك أن أغانى الجوقة عند سوفوكليس لا تعكس الإنفعال الشخصى العنيف بل التفكير العميق. فهي لا تندفع في هلع هستيرى قط كما حدث في «السبعة ضد طيبة» عند أيسخولوس. وهي لا تصل إلى حد اليأس التام كما هو الحال في «الفرس» الأيسخولية، ولا تتورط في أعمال الانتقام كما في «الصفاحات» لنفس هذا الشاعر الأقدم. لقد ابتعدت الجوقة السوفوكلية بعض الشيء عن بؤرة العواطف والأزمات في الحدث الدرامى، واحتلت مركزا أقرب إلى الوسيط المحايد الذى يحافظ على التوازن بين مختلف الاتجاهات والنزعات في هذا الحدث.

وتبدو الجوقة السوفوكلية وكأنها تلعب دورا مزدوجا. فهي بطبيعتها وطبيعة الدور الذى تقوم به في الحوار تبدو كأحد الممثلين، لأنها من هذا الجانب تؤدي دورا يختلف بعض الشيء عن الأغاني التى تغنيها والتى بالقطع لها وظيفة أخرى. ومثل هذا التباين بين شق وظيفة الجوقة - أى الجزء الحوارى والجزء الغنائى في دورها -

يمكن أن يكون من تأثير أيسخولوس نفسه، بيد أن سوفوكليس قد عمقه وأبرزه كثنى متعمد. فالجوقة السوفوكلية المشاركة في الحوار تمثل الإنسان العادى فى مقابل الكائنات البطولية التى يلعب الممثلون الآخرون أدوارها. فهى إذن جوقة لا أئسر للمثالية فيها، إذ تجمع نقاط الضعف جنباً إلى جنب مع نقاط التآلى فى شخصية الإنسان الذى يظل مع ذلك مواطناً محترماً. والجوقة السوفوكلية لا تحاول أن تظهر بمظهر من يتمتع بحكمة فائقة أو بعد النظر الخارق أو نفاذ البصيرة. ومثل هذه الجوقة يمكن أن تقع فى الأخطاء ومن السهل على الآخرين خداعها، كما فعل أياش عندما تظهر بالندم فى المسرحية المسماة بإسمه (بيت ٦٩٣ وما يليه)، وكما استطاعت ديانيرا أن تحصل على تأييد الجوقة لخطتها القاتلة فى «بنات تراخيس» (أبيات ٥٨٨ - ٥٨٩). وتتورط الجوقة نفسها أحياناً فى بعض الخيل الخبيثة، كما حدث فى «فيلوكيتيس» (أبيات ٥٠٧ - ٥١٧، ٨٣٣ - ٨٦٥) حيث نحث نيوبتوليموس على خداع البطل الذى تحمل المسرحية إسمه عنواناً.

بيد أن الجوقة السوفوكلية بصفة عامة ورعة، مؤمنة بالآلهة وتحشى غضبيهم وتحض على الاعتدال والتقوى. فهى تستخلص الحكمة من كبرياء وعنجهية كريبون فى «أنتيجون» (أبيات ١٣٤٨ - ١٣٥٣). وهى مخلصه للأصدقاء وتتعاطف معهم دون أن تتخلى عن الحذر والحيلة التى تتميز بها. والجوقة السوفوكلية لا تكف عن تبجيل السلطة الحاكمة، حتى أنها تتردد فى مواساة إليكترا فى المسرحية التى أخذت عنوانها من إسم هذه البطلة (أبيات ٣١٠ - ٣١٤) قبل أن تتأكد من غيباب أيجيسثوس. ومع أن الجوقة فى مسرحية «أنتيجون» تؤيد البطلة من أعماقها إلا أنها لا تقول ذلك علانية (أبيات ٥٠٤ - ٥٠٩)، بل تنهى عن مخالفة القوانين حتى ولو كان الهدف هو أسمى الغايات. وتقول هذه الجوقة فى نفس المسرحية (أبيات ٨٧٢ - ٨٧٤): «قد تكون مثل هذه البطولة جديرة بالثناء، ولكن الحكام أحق بالطاعة والولاء». ومع ذلك فالجوقة السوفوكلية كثيراً ما تظهر مذبذبة تتأثر بسهولة وبغير مواقفها بناء على كلمات آخر المتحدثين. فهى لا تصر على موقف معين لها ولا تتخذ لنفسها رأياً ثابتاً. وغاية ما تهدف إليه الجوقة السوفوكلية هى أن تهدئ المواقف العنيفة وأن تصل إلى حلول توفيقية، وكثيراً ما تقول ما معناه أن كلا من

الجانبيين على حق أو أن على كل جانب أن يتعلم من الآخر ويتنازل بعض الشيء.

وإذا أردنا أن نضرب مثلا على الدور المزدوج للجوقة فلن نجد أفضل مما يحدث في مسرحية «إليكترا». فبعد أن يشتت البطلة من عودة أخيها أوريسستيس عرضت على اختها خريستويميس أن تتعاون معها على القيام بعملية الانتقام إعتادا على نفسيهما. فترتعد خريستويميس لمجرد هذا العرض الجريء، لأنها تفضل العيش في تواضع وأمان على الطموح في تحقيق الأجداد، وتتوسل إلى إليكترا أن تخضع لحكم الضرورة. وفي البداية تنضم الجوقة لهذه التوسلات مؤكدة أن الحكمة والحذر هما خير ما يتمتع به الإنسان من مزايا (آيات ١٠١٥ - ١٠١٦). ولكن ما أن تنصرف الاختان وتشيع الجوقة في الغناء حتى نكتشف أنها قد غيرت من نغمة الحديث وعدلت من موقفها، فهي تنحى باللائمة على خريستويميس على أساس أنها تهمل ذكرى أبيها المقتول غدرا. وتثنى الجوقة على إليكترا لإخلاصها واستعدادها للتضحية بنفسها في سبيل تحقيق ما تقضى به عدالة السماء (آيات ١٠٥٩ - ١٠٩٧).

وقد يكون صحيحا القول بأن الجوقة في المسرح الإغريق تشكل عبئا ثقيلا على كاهل الشعراء المؤلفين بصفة عامة. بيد أننا في هذه الحالة لن نجد شاعرا قد استطاع أن يتغلب على هذه العقبة بنجاح ومهارة مثل سوفوكليس. فالجوقة في مسرحه تدوب في خضم العناصر الدرامية الأخرى، على نحو لا يكون على حساب الجانب المأساوي للمسرحية بل يزيده جمالا وسحرا. فهي في الأجزاء الحوارية تلعب دور النقيض الشارح للأبطال، فبضعفها تؤكد عظمتهم وتسلذبها تثبت حزمهم وحسبهم. أما أغانيها فهي نغبات جادة ووقورة تأت كلوحات إستعراضية جميلة بين مشاهد الإثفال والعنف. وهي بطولها المتقلص لا تعرقل سير الأحداث بل تضيف جوا غنائيا ممتعا على المسرحية كلها. ولا يسعنا في نهاية حديثنا عن الجوقة السوفوكلية إلا أن نشير إلى إعجاب أرسطو بها إذ قال «ينبغي على الجوقة أن تلعب دورا كدور أحد الممثلين، وأن تشكل جزءا من الكل وتشارك في الحدث كما عند سوفوكليس لاكما عند يوريبيديس»^(٥٩).

لقد إستهدف سوفوكليس بالأساس أن ينزل بالتراجيديا من علياء الألوهية والبطولة إلى المستوى البشرى الذى يظل مع ذلك مثاليا وفخا. وتحقيق هذا الهدف

السوفوكلي على نحو ملموس في مسرحياته الباقية، التي نجدها وقد استبدلت بالعظمة الأيسخولية الرهيبة رشاقة جميلة وقرية من قلوب الناس ومستواهم. ولم تعد القضايا العظمى حول الدين والأخلاقيات تعوق إهتمام الجمهور أو تشغلهم. عن متابعة أحداث القصة الممثلة أمامهم. وهذا لا يعنى أن جمهور سوفوكليس فاقد الوعي - كما يزعم البريختيون المحدثون^(١١) - وكل ما حدث هو أن القضايا التي إحتلت مركز الصدارة في مسرح أيسخولوس إنتقلت إلى خلفية الصورة عند سوفوكليس، وتقدمت الشخصيات الأدمية لتشغل مركز الدائرة وهي واضحة المعالم محددة الملامح وحادة التأثير. ولأول مرة أصبحت الطبيعة البشرية بكل إنفعالاتها وعواطفها وصراعاتها هي الهدف الرئيسى والموضوع الأساسى للكتابة الدرامية. حقا إن شخصيات سوفوكليس الدرامية قد إحتفظت بالرشاقة والعظمة البطوليين الهومريين، ولكنها في نفس الوقت إقتربت من العواطف الإنسانية ونقاط الضعف الأدمية. ولعل ذلك يبدو أكثر وضوحا لو وضعنا هذه الشخصيات السوفوكلية في مقابل شخصيات أيسخولوس الذين شبهون، سلالة العملاقة ويتمون إلى جنس بروميثيوس. وهذا أمر كان له إنعكاسه الملحوظ في اللغة المستخدمة عند كل من الشاعرين. فلغة أيسخولوس - كما رأينا - تتميز بفخامة علوية، أما لغة سوفوكليس - التي ستعرض لها بعد قليل - فتجمع بين القوة والجمال، البساطة والسمو في آن واحد.

هكذا إنتقل مركز الثقل في مسرح سوفوكليس من قضايا الدين والأخلاق، التي شغلت أيسخولوس كثيرا، إلى قضايا الطبيعة البشرية نفسها. ومن ثم فإن بنية المسرحية السوفوكلية وحبكها وترتيب مشاهدتها أصبحت كلها في خدمة هدف رئيسى واحد هو رسم الشخصية (ethopoiesis). وهو مجال تفوق فيه سوفوكليس على غيره من شعراء التراجيديا. حقا إن سوفوكليس لم يفلح في تقديم شخصية يملكها هذيان ربانى كما في كاسندرا أيسخولوس، ولا أخرى تسيطر عليها روح الغيرة الفتاكة كما في ميديايوريبيديس. ولكنه برع في رسم الصورة البشرية بدقة متناهية، محللا الدوافع الرئيسية لكل شخصية، ومتعمقا في روح الإنسان وقلبه على نحو من الجمال لم يسبق له مثيل. وبلغ من براعة سوفوكليس في هذا الميدان أنه يستطيع تصوير شخصية ما تصويرا كاملا في بيت واحد من الشعر. ولذا نجد مسرحياته مليئة بعبارات موجزة بديعة ومفعمة بالكثير من المعانى والغزير من الصور، التي تكشف

النقاب عن مكنون الشخصية منذ النظرة الأولى. وجددير بالذكر أن مثل هذه العبارات المحكمة والبليغة - كتلك التي يحفل بها مسرح سينيكا وشكسبير - تستعصى في كثير من الأحيان على الترجمة.

وتعكس مسرحيات سوفوكليس السعة والعمق في خبرة المؤلف بالطبيعة الأدمية. فهو يقدم نماذج بشرية كثيرة كما يخلق نماذج أخرى جديدة. حتى أننا من النادر أن نلاحظ تكرارا في شخصياته. حقا إن شخصيتي خريستوثيميس واسميني، تكادان أن تكونا أنموذجا واحدا، ولكن ذلك لا يحدث مرة أخرى في مسرح سوفوكليس. فحتى عندما يقدم نفس الشخصية في مسرحيتين أو أكثر، نجده يغير فيها ويعدل على نحو جلدري. فكريون عنده يظهر في ثلاث مسرحيات وفي كل مرة يتمتع بشخصية مخالفة للأخرى. ففي «أوديب في كولونوس» نجد كريون هذا وغدا شريفا، غليظ القلب. إذ عندما يرفض أوديب مقترحاته، يبدي مشاعر الحقد والخبث بحيث يحاول حرمان هذا الملك الأعمى الشريد من بنتيه. أما في «أنتيغون» فنجد كريون متعصبا دون أن يعدم بعض الصفات الطيبة، فهو يقدس القوانين الصارمة للدولة، بل إنه يعتبر سجين مركزه الاجتماعي والسياسي كرجل دولة متزمت، ولا يستوعب المغزى البطولي لموقف أنتيغون. إنه يخشى أن يظهر بمظهر الضعيف أمام امرأة. أما في «أوديب ملكا» فكريون إنسان بمعنى الكلمة الكامل، حتى أنه يكسب تعاطفنا، وعندما تقع الكارثة لا يشمت في غريمه ويبدل أقصى ما يستطيع في سبيل أن يخفف عنه وطأه ما حدث.

يقع تركيز سوفوكليس على الإنسان، ولكن الإنسان عنده يظهر في صورة محسنة ومثالية. فبرغم أنه إبتعد عن الفخامة المبالغ فيها عند أيسخولوس، لم ينزل إلى حد الواقعية التي سنجدها بعد ذلك عند يوريبيديس. فسوفوكليس مثل الفنانين التشكيليين الإغريق قدم نسخة للإنسان تشبه الأصل ولكنها أجمل. وشخصيات سوفوكليس شخصيات آدمية تعاني من الانفعالات والعواطف العادية، ولكنها لازالت تحتفظ بمسحة شفافة من عظمة البطولة الملحمية القديمة، مما يبعدهم بالطبع عن كل ما هو وضعي وخسيس. قلما نجد وغدا في مسرح سوفوكليس، فكريون في «أوديب في كولونوس» يمثل إستثناء وحيدا ولم يتكرر. وحتى الشخصيات الخبيثة عند

سوفوكليس تتمتع ببعض الملامح المضيئة. إذ أن رذائلهم لا تتعدى حدة الغضب أو الميل للإنتقام أو الإسراف في الطموح، ولكنها لاتصل قط إلى الدناءة أو الجبن المردول. ولقد أخبرنا أرسطو أنه نقل عن سوفوكليس نفسه القول بأنه «يرسم البشر كما ينبغي أن يكونوا، أما يوريديس فيصورهم كما هم (في الواقع)»^(١١).

لقد لاحظنا من قبل أن أيسخولوس الشاعر الدرامي يقف في ظل أيسخولوس المعلم الأخلاقي، بمعنى أن الحقائق الدينية والحكم الأخلاقية المستخلصة من الأساطير تؤكد وتبرز على نحو قد يعوق تطور الحدث الدرامي نفسه في كثير من الأحيان. أما عند سوفوكليس فقد تبادل هذان الجانبان للمسرح المكانة والموقع فيما بينهما، أى أن الأولوية صارت للحبكة الدرامية دون أن يؤدي ذلك إلى تعميق المستوى الفكري للعمل الفني، أو يصيبه بالتسطيح والتعميم. فليست مسرحيات سوفوكليس مجرد لوحات مرسومة بعناية من حيث الشكل وخالية من حيث المغزى الأخلاقي. فإنفعالات وآلام البشرية مجسدة في هذه اللوحات مقترنة بقوانين العدالة والنظام الإلهي الخالد. يكمن في خلفية الصورة السوفوكلية مسار الأقدار الغامض وطرقها الملتوية وتقلباتها الفجائية. وعندما توضع أعمال البشر بين عناصر هذه الصورة لا بد من أن تكتسب فخامة وتأثيرا غير عاديين. ومع أن الهدف الأخلاقي في مسرحيات سوفوكليس ليس عريضا بنفس الدرجة التي هو عليها عند أيسخولوس، إلا أنه لا يبدو طفيليا في إطار مسرح سوفوكليس. وإذا اعتبرناه ثانويا علينا أن نعرف أن ذلك مرسوم بعناية من قبل الشاعر، الذي أراد أن يكون ضمينا وليس سافرا أو مؤكدا. صفوة القول أن المضمون الفكري والأخلاق يصيغ المسرحية السوفوكلية ككل بتأثير غير مرئي ولكنه محسوس.

ولعله من المفهوم ضمنا أن الوصول إلى إستخلاص موقف سوفوكليس الحقيقي من الدين والأخلاق ليس أمرا سهلا، بل كان ولا يزال مثار جدال مستمر وخلاف حاد بين النقاد. ولكنه على أية حال لا يرى في الأساطير الإغريقية حقائق مسلم بها، وإنما مجرد تراث قصصي تصويري وتقليدي. حقا إنه يعامل هذه الأساطير بكل احترام ويتحدث عن الآلهة بكل ورع، فهذه الآلهة هي التي لا تزال تدير وتوجه مصائر البشر. فنبؤة أبوللو هي التي تنبأت بمصائب لايوس وأوديب، وهي التي

حشت أوريستيس على الانتقام. والربة أثينة هي التي دبرت خطة سقوط آيساس. ولا يترك سوفوكليس أية فرصة تتاح له لكى يؤكد طقوس العبادة التقليدية، بل يشيد بمدينة أثينا لأنها تعرف أكثر من غيرها كيف تكرم الآلهة بالطقوس الواجبة («أوديب فى كولونوس» أبيات ١٠٠٦ - ١٠٠٧). ومع ذلك فإن الانطباع العام الذى تخرج به يختلف تماما عن انطباعنا بالنسبة لمسرح آيسخولوس. فسوفوكليس يبدو أنضج وأعمق عقيدة من الرجل العادى البسيط المتعبد بالطقوس والصلوات. ومع أن سوفوكليس يحترم مثل هذه العبادات والصلوات ولا يחדشها إلا أنه يتخطاها. ويشترك سوفوكليس مع آيسخولوس فى الاعتقاد بأن الكون يخضع لقوانين إلهية أبدية، لم تخلق أمس ولا اليوم. بل هي موجودة فى كل زمان ومكان دون أن يعرف الإنسان متى جاءت بالضبط. («أنتيجون» أبيات ٤٥٣ - ٤٥٧). إنها قوانين «مولودة فى أعالي السماء، ولم تضعها أية سلالة بشرية، ولن يجرها النسيان قط إلى النوم» («أوديب ملكا» أبيات ٨٦٥ - ٨٧٠). وترادف هذه القوانين كلمات مثل العدالة والنظام وكذا «الطهارة الخاشعة قولاً وفعلًا» («أنتيجون» بيت ٤٥١، «أوديب فى كولونوس» بيت ١٣٨٢). ولم تنقش هذه القوانين على صخر أو حجر بل على قلوب البشر وفى ضمائر الناس («أنتيجون» بيت ٤٥٤ *agrapta theon nomina*). ولذلك فهي تكشف للبعض وتُحجب عن الآخرين. إنتيجون مثلاً تعرفها وتستوعبها، أما كريبون فهم أصم لا يسمع نصائحها. وغالباً ما تصطدم هذه القوانين السماوية غير المكتوبة بقوانين البشر الموضوعية، وبالطبع تخرج الأولى دائماً منتصرة. أما الذى يعصى أمرها مثل كريبون فيعرف ولو بعد فوات الأوان أنه «من الأفضل السير على نهج القوانين التى وضعتها السماء إلى النهاية» («أنتيجون» بيت ١١١٣ - ١١١٤).^(٦٧)

وجنبا إلى جنب مع هذه القوانين غير المكتوبة توجد قوة أخرى علوية تدبر الكون. إنه زيوس الذى يبدو أحيانا عند سوفوكليس فى صورته التقليدية، وأحيانا أخرى يكتسب عنده صفات جديدة. وفى كلتا الحالتين فإنه هو زيوس الذى يشرف على تنفيذ قوانين السماء ويصرف العدالة، وينزل العقاب بالمارقين. فالآلهة قد تمهل ولكنها لا تمهل قط إنزال أشد العقاب بالمجرمين الذين يهجون ما هو إلهى إلى ما هو شرير («أوديب فى كولونوس» أبيات ١٥٣٦ - ١٥٣٧). ويلتقى سوفوكليس

في ذلك مع أيسخولوس، وإن كان أقل منه تفاؤلا بشأن مصير الإنسان. ذلك أن البرئ عند سوفوكليس لا يعنى دائما من المأساة، بل ولا يجسد الثواب المناسب ولا تحميه براءته من المعاناة وسوء الحظ الذى كثيرا ما يصيب من لا ذنب له. ها هى أنتيجون تعانى مر المعاناة لأنها أطاعت قوانين السماء وخالفت قوانين الأرض. وأوديب دفع ثمنا باهظا للذنوب لم يكن هو المسئول عنها مسئولية كاملة. ويمكن أن نضيف إلى هذين المثلين أمثلة أخرى كفيلوكتيتيس وديانيرا.

قد يبدو من حديثنا هذا وللوهلة الأولى أن سوفوكليس يؤكد ما سبق أن قال به أيسخولوس أى توارث اللعنة. بيد أن موقف سوفوكليس ليس كذلك قط. حقا إنه يعترف بوجود المعاناة بلا ذنب، ولكنه لا يحاول التوفيق بين هذه الحقيقة المرة وفكرة العدالة السهوية، وهذا ما شغل أيسخولوس بالدرجة الأولى. أما عند سوفوكليس فإنه ينبغى القبول بفكرة المعاناة أحيانا بلا ذنب كجزء من نظام الكون الذى لا يمكن للإنسان الوصول إلى كنهه قوانينه. فضلا عن أن هذه القوانين غامضة بطبعها يجب ألا ننسى أن الإله إذا أخفى شيئا لا يستطيع الإنسان مهما كان أن يكتشفه، وإن بحث طول عمره (شجرة ٨٣٣). فقدر الإنسان أن يواجه ما لا يعرفه أو ما هو غير مؤكد. وما الناس إلا أشباح وظلال تنقضى ساعات إزدهارهم بسرعة هائلة، وتساقط أعمارهم بسهولة تساقط أوراق الشجر، ومن الحق التدبير للغد البعيد («بنات تراخيس» بيت ٤٩٣). ومع ذلك فعالم سوفوكليس تحكمه وتسيره قوانين إلهية، ولو أنه من العسير على الإنسان تفسير هذه القوانين، وما عليه إلا أن يقدرها، فهذا أفضل ما يمكن أن يعمل به («فيلوكتيتيس» بيت ١٤٤٠). أى أن ما يفيد الإنسان بحق فى عالم سوفوكليس هو الخشوع للالهة، والإعتدال فى العيش، والتواضع. تقول الربة أثينة لأوديسيوس فى مسرحية «أياس» (أبيات ١٢٧ - ١٣٣) «من الآن فصاعدا لا تفه بأى كلمة نابية تسيء للالهة، ولا تزهو بنفسك، ولو بلغت من القوة شأوا عظيما أو جمعت من الثروة شيئا كثيرا. فيوم واحد فقط يكفى لقلب السعادة الأدمية رأسا على عقب. والالهة تحب المعتدلين وتبغض فاعلى الشر».

يقول أياس سوفوكليس «كل يوم من أيام حياتنا لا يفعل شيئا سوى أنه يقربنا

من مماتنا» («أياس» بيت ٤٧٣). وتقول الجوقة في «أوديب ملكا» (أبيات ١١٨٦ - ١١٩٢) «ليست الحياة سوى ظلال، وما أن يبدو الإنسان سعيدا حتى يهوى (إلى الشقاء)». والجوقة هي التي تقول أيضا في «أوديب في كولونوس» (أبيات ١٢١٥ وما يليه) «من الأفضل أن لا يكون الإنسان قد ولد قط، أما إذا حدث وولد فلا خير يبق له سوى أن يرحل بأقصى سرعة بمكنة عائدا إلى حيث كان قد جاء». ويتخذ بعض النقاد من هذه الأقوال دليلا على أن تشاؤم سوفوكليس كان كاملا، وهو أمر لا يتفق مع ما عرف عن حياة سوفوكليس وطباعه، ولا سيما تحليه بروح السكينة وتمتعه بالسعادة في حياته ومماته كما سبق أن ألقينا. بل إن أبطاله - لاسيا أياس وأنتيجون - يذهبون إلى الموت بإختيارهم. ويغض النظر عن الأسى والأسف الشديدين اللذين يصاحبان هذا الموت فإن هؤلاء الأبطال يودعون الحياة والطبيعة من حولهم وداع العشاق.

ولعل السخرية - أو المفارقة - التراجيدية وسيلة شائعة في الأدب المسرحي بعامة. وهي في العادة تنجم عن أن كارثة ما على وشك الوقوع ويعرفها الجمهور أو يتنبأ بها ويتوقعها، بينما بعض شخصيات المسرحية أو كلهم لا يدركون شيئا عنها. وفي مثل هذا الموقف يكتسب الحوار الدائر بين الممثلين ازدواجية مشيرة، إذ يصبح له معنيان أحدهما ظاهر أو خارجي يتعامل به الممثلون ويتصرفون على هديه وهو المعنى الخاطئ. أما الآخر فهو المعنى الخفي أو الداخلي الذي يفتن إليه النظارة ويستشفونه من بين السطور وما وراء الكلمات. ولقد ازدهر هذا الأسلوب الساخر في المسرح الإغريق التراجيدي، وساعد على ذلك قيام هذا المسرح على موضوعات أسطورية معروفة لدى جمهور المتفرجين. إذ سهل ذلك على المؤلف أن يستغل الرموز والإيحاءات أروع إستغلال. بيد أن سوفوكليس قد برز جميع شعراء التراجيديا الإغريق في روعة وطرافة السخرية أو المفارقة التراجيدية التي سادت مسرحه وأصبحت سمة مميزة له.

وهناك نوع من السخرية المتعمدة والمكشوفة، كأن تستقبل كليتمسترا أيسخولوس زوجها أجاممنون العائد بعد غياب طويل بالترحاب، بينما هي في الواقع تقوده إلى حتفه، بل ستغتاله هي نفسها ويعون من عشيقها. تقول كليتمسترا عندما تأمر بأن

يفرش طريقه بالبساط الأحمر إن «العدالة قد قادتة إلى منزله بعد أن كان الأمل في عودته مفقودا» (أيسخولوس «أجاممنون» أبيات ٩١٠ - ٩١٣). وهى بهذا القول قد أعطتنا الدرس المستفاد من الموقف كله، وهو درس يشمل أيضا المفارقة التراجيدية المقصودة أو المستهدفة أصلا. وقد نجد مثل هذا النوع من المفارقات التراجيدية في مسرح سوفوكليس، بيد أنه يضاف عليه مسحة من الغموض والتعقيد بحيث لا يكون المشاهد - والممثل أحيانا - على يقين من المعنى المقصود. فعندما قتلت كليتمنسرا في مسرحية «إليكترا» وعاد أيجيسثوس متشيا بعد أن سمع أنباء موت أوريسيتيس - وهى أنباء ملفقة - يدخل القصر ويرى جثة على الأرض. فيفرح ظنا منه أنها جثة أوريسيتيس، بينما هى في الواقع جثة عشيقته الحبيبة كليتمنسرا التى قتلها أوريسيتيس نفسه. وعلينا أن نتصور مدى السخرية في الحوار الذى يدور بينه وبين إليكترا.

تميزت المفارقات التراجيدية السوفوكلية بالإثارة الناجمة عن أن المتحدث نفسه هو موضع السخرية فهو مثلا لا يرى ما يتهدهه من خطر ولا يستوعب كل ما يقال أو يفهمه بطريقة الخاصة غير الصحيحة. ومن ثم فإن كلمات مثل هذه الشخصية التى ربما تستهدف ظاهريا بث التفاضل وتخفيف الآلام تغوص بنا في الجراح إلى الأعماق. ولا يقتصر الأمر على الكلمات بل يمتد إلى الموقف كله، إذ يحدث تناقض حاد بين الشخصية ضحية المأساة والمفارقة التراجيدية من جهة، والبهجة التى ينغمس فيها من جهة أخرى. وهى بهجة قد تجعلنا نبسم وقلبنا ملء بالأسى والأسف أو الخوف والشفقة بسبب الجو الخانق والغموض المحيط بالموقف ككل. وفي مثل هذه الحالة يكون تأثير المفارقة التراجيدية أقوى من أية كلمات مباشرة وإن كانت مفعمة بالسخرية. ومثل هذا النوع السوفوكلي من المفارقات التراجيدية^(١٦) لا وجود له عند أيسخولوس، وليس شائعا في المسرح الحديث، ولكن يوريبيديس قد أتقنه ولاسيما في «عابدات باكخوس» كما سنرى.

ومن بين كافة مؤلفي المسرح القديم والحديث لا يوجد من يستطيع بحجارة سوفوكليس في براعة استخدام هذا الأسلوب الساخر في الكتابة الدرامية. ونعنى رسم مشاهد كاملة مفعمة من أولها إلى آخرها بالمفارقات التراجيدية. لم يفلح أحد

من المؤلفين القدامى والمحدثين في تصوير عجز الإنسان وقصر نظره كما فعل سوفوكليس معتمدا على مثل هذه المفارقات. ها هو أياس يقف وسط أشلاء الأغنام التي ذبحها تَوْأ ظناً منه أنها القواد الأغريق أعداؤه، إنه وقد فقد الوعي ينتشى بهذه المذبحة المشينة متخيلا أنه قد إنتقم شر إنتقام من غرمائه. ومثل هذه الحالة التي تردى فيها هذا البطل المهام تزيد من إشفاقنا عليه رغم كلمات الزهو والنشوة التي ينطق بها، ولا سيما عندما يخاطب الربة أثينة ويعدها بأنه «سيزين معبدها بأسلاب ذهبية في مقابل المجد الذي حققه (بهذه المذبحة المخزية)» («أياس» أبيات ٩١ - ١١٧). بل تعتبر السخرية التراجيدية هي السمة الغالبة والمحور الرئيسي للحدث الدرامي في مسرحيتي «بنات تراخييس» و «أوديب ملكاً». ففي المسرحية الأولى تبرز ملامح التناقض الحاد بين المظهر والجوهر، وبين ما تتوقع ديانيرا وما يقع لها بالفعل.

أما في «أوديب ملكاً» فيبدو بطلها منذ بداية المسرحية مترعاً على قمة المجد مزدهراً حظه، تحيط به جماهير شعبه راكعة متوسلة، ويخاطبه الكاهن قائلا «يا أحكم الناس في التعامل مع صروف الدهر وما تأتى به أقدار السماء» («أوديب ملكاً» أبيات ٣٣ - ٤٣). هذه هي حالة أوديب في المسرحية التي يشاهدها جمهور يعرف الأسطورة الأصلية التي تنتهى نهاية مؤلة إذ بعد وقت قصير ستبتش السماء بهذا الملك الجبار وتهوى به إلى الحضيض. ومن ثم فإن كل كلمة تتحدث عن السعادة والنشوة والملك والأبهة وما إلى ذلك سيكون لها صدى مخالف في نفوس المشاهدين. إذ سيرون فيها مفارقة تراجيدية مؤثرة، لأنها تصور قصور الإدراك البشرى. وتصل الأحداث وكذا المفارقة التراجيدية إلى الذروة عندما يصر أوديب على العثور على القاتل والإنتقام منه، لأن هذه المسألة «لا تشغله من أجل غرباء بل لأنها تهمة شخصياً»، فالجمهور يعرف أنه هو القاتل المطلوب العثور عليه. وناهيك عن السخرية المريرة المتمثلة في قول أوديب لأمه وزوجته يوكاستي إنه طالما تعيش أمه - وهو يعنى زوجة ملك كورنثة التي يظن أنها أمه - فإن خطر الزواج من الأم الذى تنبأت به نبوءة دلفى ليس أمراً مستبعداً. لقد بلغ من أمر أوديب أنه يلعن قاتل أبيه لايوس ويتوعده، ويزيد على ذلك قوله «وإن كان يقطن بيتى فلتنزل كل تلك اللعنات على رأسى أنا» (أبيات ٢٤٦ - ٢٥١). كل هذه الأقوال

وغيرها الكثير تجعل من مسرحية «أوديب ملكا» آية في فن إستخدام المفارقات التراجيدية.

وكما هو معروف فإننا ندين للنحاة ببقاء مسرحيات كل من أيسخولوس وسوفوكليس، إذ إحتفظوا بها كنماذج صالحة للدرس. وفي مرحلة مبكرة كانت المسرحيات السبع الباقية من سوفوكليس هي التي حظيت بمثل هذا الإختيار والدرس. ولكن هذا العدد قل إلى ثلاث مسرحيات فقط إبان العصر البيزنطى وهى «أياس» و«إليكترا» و«أوديب ملكا»، إذ قرئت هذه المسرحيات بعناية وكتبت تعليقات عليها بواسطة فقهاء بيزنطة (أو القنسطنطينية). ولا يعنى هذا أن المسرحيات الأربع الأخرى قد أهملت تمامًا كما حدث بالنسبة لمسرحيات أيسخولوس الأربع التي لم يقع عليها الإختيار كما سبق أن الخنا. وترتب على ذلك أن مسرحيات سوفوكليس السبع الباقية وصلتنا في حالة أفضل من مسرحيات أيسخولوس، بل إنها وصلتنا في عدة مخطوطات.^(٦٤) لقد إختيرت هذه المسرحيات بعد دراسة دقيقة لتتاج سوفوكليس كله، ومع ذلك فإنها لا تفيدنا كثيرًا من حيث إلقاء الضوء على تطور سوفوكليس كمؤلف مسرحى. في حين أن مسرحيات أيسخولوس مفيدة للغاية في هذا الصدد. ويرجع أن إختيار مسرحيات سوفوكليس كان يستهدف إنتقاء أفضل ما كتب الشاعر. فنحن نعرف أن أرسطو قد أظهر إعجابه الشديد بمسرحية «أوديب ملكا» في كتابه «فن الشعر»، حيث إعتبرها النموذج الكامل للتأليف الدرامى عند الإغريق. يضاف إلى ذلك أن جامعى «المختارات» قد إعتبروا هذه المسرحية جنبًا إلى جنب مع «أوديب في كولونوس» و«إليكترا» و«أنتيجون» روائع الفن السوفوكلى. وبالفعل كانت هذه المسرحيات الأربع ذات شعبية واسعة لدى النقاد وفي أوساط القراء بصفة عامة إبان العصر السكندرى، بل إنه قد أعيد عرضها آنذاك. ومع أن المسرحيات الثلاث الأخرى «أياس» و«بنات تيراخيس» و«فيلوكيتيس» لم تحظ بمثل هذا الإهتمام والحفاوة، إلا أنها كانت تعتبر أيضًا على نفس المستوى من الجودة مثل المسرحيات الأربع سالفة الذكر. فعلق عليها واقتبس منها كتاب مثل ستوبايوس وديون خريسوستوموس وشيشرون^(٦٥). ولأزال سوفوكليس هو الشاعر المفضل في العصر الحديث^(٦٦) من بين شعراء المسرح الإغريق جميعًا من حيث العروض المسرحية.

وبالنسبة لتأريخ مسرحيات سوفوكليس السبع فإننا لا نملك دلائل كافية لكى نقطع بالزمن الدقيق والمحدد لعرض كل مسرحية. وكل الذى وصلنا من معلومات يستقى منه أن «فيلوكيتيس» عرضت عام ٤٠٩ وأن «أوديب فى كولونوس» نظمت قبيل وفاة المؤلف وعرضت لأول مرة عام ٤٠١. هذه هى كل النتائج التى يمكن إستخلاصها من معلوماتنا الخارجية الضئيلة. ولكن النقاد قد حاولوا الوصول إلى نتائج أخرى من تحليل النصوص نفسها، أى بإستخلاص دلائل داخلية. فبدراسة الحوار فى مسرحيات سوفوكليس وتطوره من مسرحية إلى أخرى يمكن الوصول إلى تواريخ تقريبية. وعلى سبيل المثال نجد أن سوفوكليس فى المسرحيات المبكرة لم يكن يلجأ إلى تقسيم البيت الإيامي أو «التشطير» بين متحدثين أو أكثر فيما يعرف بإسم «الأنتيلابى» (Antilabe)^(٦٧). وهى وسيلة لم يلجأ إليها أيسخولوس فى كل مسرحياته الباقية سوى مرتين فقط («السبعة» بيت ٢١٧، «بروميثيوس» بيت ٩٨٠). أما عند سوفوكليس فإننا نلاحظ تزايداً فى عدد مرات اللجوء هذه الوسيلة كلما تقدمنا للأمام زمنياً. فى «أنتيجونى» لا وجود لهذا التشطير البتة وفى، «أياس» و«بنات تراخيس» لا يستخدم إلا فى مرات قليلة. ولكنه فى «فيلوكيتيس» و«أوديب فى كولونوس» يستخدم بكثرة ملحوظة، مما يشى بأن هاتين المسرحيتين من نتاج السنوات الأخيرة لسوفوكليس. ويمكن ترتيب مسرحيات سوفوكليس تضاعدياً من حيث إستخدام هذه الوسيلة كما يلى :

٠	=	« أنتيجونى »
٤	=	« بنات تراخيس »
٨	=	« أياس »
١٢	=	« أوديب ملكاً »
٢٧	=	« إليكترا »
٣٢	=	« فيلوكيتيس »
٥٠	=	« أوديب فى كولونوس »

وبناء على هذه القائمة رتب النقاد المسرحيات من حيث تاريخ عرضها. بيد أن هناك دلائل داخلية أخرى كثيرة، من بينها إستخدام الممثل الثالث، وجدير بالملاحظة أن عدد المشاهد التى يشترك فيها أقل فى «أنتيجونى» و«أياس» و«بنات

تراخيس» من المسرحيات الأخرى. وبناء على كل تلك الدلائل يرى هيج أن مسرحيات سوفوكليس قد عرضت بالترتيب التالى: «أنتيجون»، «أياس»، «بنات تراخيس»، «إليكترا»، «أوديب ملكاً»، «فيلوكيتيس»، «أوديب فى كولونوس»^(٦٨).

يربط بونارد بين مسرحية «أنتيجون» والبارثون من جهة، ويعتبر سوفوكليس وبريكليس وفيدياس ثالوثاً عبقرياً أفرزته أثينا فى قمة ازدهارها من جهة أخرى^(٦٩). وهناك رواية تقول إن انتخاب سوفوكليس قائداً فى حملة ساموس جاء نتيجة لمباحه فى عرض مسرحية «أنتيجون»، وعلى هذا الأساس فإنها قد تكون عرضت فى ربيع ٤٤١/٤٤٢. ومع ذلك ينبغى ألا نعول كثيراً على ذلك. وهناك رواية أخرى تقول بأنها كانت المسرحية رقم ٣٢ فى إنتاج سوفوكليس ككل. وموضوع المسرحية هو القرار الذى أصدره كريون بمنع دفن يوليئيكيس وتمرد أنتيجون على هذا القرار بالإصرار على دفن أخيها مضحية بنفسها فى سبيل ذلك. ويسدو أن أحداً من الشعراء لم يعالج هذا الموضوع من قبل، وإن كان يعتبر مكملاً لقصة «السبعة» الأيسخولية ووردت له إشارة عابرة هناك. وقد يكون الهدف من نظم مسرحية «أنتيجون» هو تمجيد مدينة أثينا والأثينيين الذين قاموا بدفن قوات الغزو الأرجى لطيبة كما يفهم من المسرحية. كان سوفوكليس إذن أول من عالج هذا الموضوع فى مسرحية كاملة وتبعه فى ذلك يوريبيديس الذى كانت مسرحيته «أنتيجون» أكثر انتصافاً بالحياة المنزلية على ما يبدو، لأنها أعطت أهمية خاصة لموضوع خطبة البطلة، وانتهت نهاية سعيدة بزواجها من هايمون وبإله ما يعلن نبوءة عن مستقبلها الزاهر. ولقد دارت مناقشات طويلة - لم تنته بعد - حول مغزى مسرحية سوفوكليس «أنتيجون» التى تقوم على الصراع بين القانون البشرى والقوانين غير المكتوبة التى تترسب فى ضمير الإنسان والزمان. وهناك أسئلة عديدة مطروحة لم تجد بعد الإجابات الشافية. هل أنتيجون بريئة ذهب ضحية الظروف؟ أم أن كريون وأنتيجون مذنبان، لأن الأول أغفل القوانين الإلهية، أما هى فقد تمردت على النظام القائم بالمدينة؟ ومن هو بطل المسرحية كريون أم أنتيجون؟

ولعل سوفوكليس نفسه قد تعتمد أن لا يساعد مشاهديه أو قراءه على الوصول إلى إجابات محددة لهذه الأسئلة. بدليل أنه جعل الجوقة تتذبذب فى مواقفها إزاء هذه القضايا. ففى حين لا توافق صراحة على قرار كريون، تؤنب أنتيجون على

العصيان. مع أن هذا التذبذب في الرأي ليس بالأمر الجديد أو الفريد في مسرح سوفوكليس وجوقاته. وعلى أية حال تميل الجوقة في نهاية المسرحية إلى معرفة الحقيقة، وتخبر كريون بأنه كان السبب في كل المصائب وأن الخشوع للآلهة ينبغي أن يكون مستديماً (أبيات ١٢٥٧ - ١٢٦٠، ١٣٤٩ - ١٣٥٠). ويقول كريون نفسه «قد يكون من الأفضل الحفاظ على قوانين السماء» (أبيات ١١١٣ - ١١١٤). وكل ذلك قد يعتبر مؤشراً لموقف سوفوكليس النهائي في العضلة الأساسية بالمسرحية. وشخصية أنتيجون نفسها تعد من أروع شخصيات المسرح الإغريق، فهي المذنبه بلا ذنب أو التي إرتكبت «جرائم مقدسة». فهي وإن كانت تشبه إليكترا في صلابتها تتفوق عليها في حبها لذويها لاسيما أخيها، ولاتتعطش للانتقام من أحد كما هو الحال بالنسبة لإليكترا. ويأخذ بعض النقاد على أنتيجون سوفوكليس قولها أنها ما كانت لتقدم على التضحية بنفسها في سبيل دفن إنسان آخر سوى أخيها، لأن الزوج والإبن يمكن تعويضهما، أما وقد ماتا والداها فإني لها بتعويض أخيها (أبيات ٩٠٤ - ٩١٢). وذهب البعض إلى حد القول بأن هذه الفقرة مقحمة على النص وإلا فإنها هفوة إنزلت إليها سوفوكليس على غير توقع^(٧١). بيد أننا نرى هذا القول طبعياً جداً ويستهدف تأكيد إصرار أنتيجون على دفن جثة أخيها، وهو العنصر الرئيسي في شخصيتها بل وفي المسرحية ككل.^(٧١)

وتقوم مسرحية «أياس» على فكرة ضرورة الاعتدال وعدم الغرور في عز الإزدهار وأوج الانتصار. فأياس بطل ذو قوة وبأس بلغ شأوا عظيماً من المجد، ولكنه يعاني من الزهو والصلف اللذان وصلاً به إلى حد إزدراء العون الإلهي قائلاً في تحد سافر وتعجب ساخر: «هل يستطيع أى جبان أن يحقق الانتصارات بعون الآلهة مهما كان؟». وعندما أتت الربة أثينة تشجعه وتحضه على القتال أمرها بأن تذهب إلى أى إنسان آخر، أما هو فلا حاجة به إلى وقوفها بجواره (أبيات ٧٦٧، ٧٧٠ - ٧٧٥). وفي النهاية يقع أياس ضحية القوى التي إحتقرها فتسحقه في لحظة إنتصاره المزعوم. ويتمتع درس المسرحية بوجود شخصية أوديسيوس فيها، فهو الذى يأتى كالتقيض الشارح لشخصية أياس لأنه معتدل وحذر إلى حد بعيد. وهو ينفر حتى من سقوط غريمه وموته أى أياس، ويقول إنه هو نفسه سيحتاج يوماً ما إلى الدفن مثله، ومن ثم يرفض بشدة أن يحرم حق الدفن. ومع ذلك فإن برود

أوديسيوس ونفعيته تجعلنا نميل إلى أياص ونفضله عليه برغم ما به من نقائص، لأنه الأكثر دفءاً وحيوية وقرباً منا. ولقد أخذ سوفوكليس مادته الخام من ملحمتي «الأنثوية» و«الإلياذة الصغيرة» بيد أنه خالفهما في التفاصيل. فهو يعزو هزيمة أياص في الصراع حول الفوز بأسلحة أخيلليوس لا إلى شهادة الطرواديين، بل إلى دسائس ولدى أتريوس. وهو بذلك يوفر سبباً قوياً وتمهيداً درامياً مناسباً لعنف الانتقام الذي يزمع أياص تنفيذه في غرماته. ولقد عالج أيسخولوس نفس الموضوع في مسرحية «الأسيرات الطراقيات»، حيث يم فيها سرد ووصف حادثة إنتحار أياص دون عرضها على المسرح. أما سوفوكليس فقد خالف العرف الإغريق وعرض حادثة الإنتحار العنيفة على الجمهور. وفي المسرح الإغريق كله لم يتكرر هذا قسط سوى ما حدث في «المستجيرات» ليوريبيديس، حيث تلقى إفاذنى بنفسها من فوق صخرة على مقبرة زوجها. على أية حال فإن المشهد السوفوكلى يعكس إنفعالا قوياً بهذه المعاناة (pathos) المروعة^(٧٢). وقد جاء حديث أياص قبل الإنتحار غاية في الحزن العميق لأنه ينفذ إلى قلب المشاهد مباشرة، إذ ليس به ما يم عن حماس كاذب أو ضعف واهن. لقد عاد أياص إلى وعيه وذهب عنه جنونه، وهو الآن يتحدث في قوة وهدوء وعظمة ساحرة. وقد يزداد فهمنا لمغزى هذا الحديث وتأثيره إذا تذكرنا أنه صادر عن بطل أتيكى قومى تدعى بعض الأسر أنها من نسله وصلبه. كما أن موطنه الأصلي هو جزيرة سلاميس، التى يمكن رؤيتها من مسرح ديونيسوس عند سفح الأكروبوليس، الذى كانت تعرض به هذه المسرحية.

ولقد أثارت بنية مسرحية «أياص» جدلاً عنيفاً بين النقاد، على أساس أن الجزء الأول منها يتمتع بتناسك الحبكة الدرامية وصلابة عقدتها التى تصل إلى الذروة عندما إنخذعت تكيسا والجوقة، فإلخرطوا فى فرج غامر على إثر ما تراسمى إلى الأسماع من أنباء عن شفاء أياص من جنونه. ولكن ما أن تنتهى لحظات النشوة هذه حتى تقع الكارثة المروعة. هكذا يمهد سوفوكليس دائماً للكارثة، إذ يقدم لها بإشاعة جو من الفرج الكاذب والسرور الخادع، مما يحدث مفارقة تراجيدية ساحرة ومميزة للفن السوفوكلى. على أية حال فبعد أن مات أياص فترت الأحداث ولم يعد هناك جديد يحرك ركودها. وندخل فى الجزء الذى يمكن أن نسماه «ما بعد (أو

حتى ما هو ضد) الذروة» (anticlimax) إذا أخذنا برأى النقاد. فهي مناقشات مطولة وذهنية - بلغة نقاد مسرحنا العرب الحديث - (sophismata) أى كما يقول أحد المعلقين القدامى أحاديث لا علاقة لها بالتراجيدية (ouk oikeia tragodias). ولم تعدم هذه المسرحية المدافعين عن وحدتها الدرامية. ولن نخوض في تفاصيل آراء هؤلاء ونكتفى بالإشارة فقط إلى أن حياة المواطن الإغريق لا تنتهى بالموت، وأن متابعة مصيره فيما بعد الرحيل عن الدنيا تدخل في صميم التفكير الدرامى الإغريق. فما بالنا ببطل قومي أتيكى مثل أياص الذى يصارع بطلين من البلوونيسوس هما ولدا أترپوس؟ وبناء على ما تقدم فإن الجزء الأخير من «أياص» ينسجم مع السروح الإغريقية والرؤية المساوية للحياة والموت والبطولة.^(٧٣)

اما «بنات تراخيص» فتشكل لغزا محيرا أمام النقاد. إذ ذهب بعضهم إلى حد تمنى أن لا تكون هذه المسرحية من تأليف سوفوكليس، حتى لا تسبى إلى مكانته العظيمة فى تاريخ الدراما، وإلا فليتها قد ضاعت. فى حين يرى آخرون أنها من روائع سوفوكليس جنبا إلى جنب مع «أوديب ملكا»^(٧٤). وربما يعود السبب فى إنتقاد هذه المسرحية إلى الإصرار على مقارنتها بمسرحيات يوربيديس ذات الموضوع المشابه لموضوعها مثل «هيوليتوس» و«ميديا». وهذا الإصرار هو الذى قاد بعض النقاد إلى الخطأ. إذ قالوا بأن سوفوكليس أراد - وفشل فيما أراد - أن يصور بطلته ديانيرا وقد ركبها جنون الغيرة، وهذا ما ستحول إليه فيما بعد عند أوفيدىوس^(٧٥)، وفى مسرحية سينيكا «هرقل فوق جبل أويتا»^(٧٦). والواقع أن سوفوكليس أراد أن يصور علوية وإخلاص الزوجة الوفية ديانيرا، التى مع أن ضعفها وسليبيتها واستسلامها لحب زوجها المتقلب قد يبدو أمرا مبالغا فيه، إلا أنه يزيدنا تعاطفا معها. ولم يقتصر الخلاف بين النقاد على مضمون المسرحية بل إمتد إلى تاريخها^(٧٧). فكل منهم يؤرخها حسبما يتفق مع فهمه وتفسيره لها ولبنيتها الدرامية. إذ يعتقد بعض الدارسين أنها مسرحية مزدوجة البنية تقوم بالبطولة فيها شخصيتان رئيسيتان، أى ديانيرا فى نصفها الأول وهرقل فى نصفها الثانى. ويقولون أكثر من ذلك إن الشاعر لم يربط بين هاتين الشخصيتين ولا هذين الجزئين ربطا جيدا. وهم يعتبرون أن الجزء الذى يتلو موت ديانيرا ودخول هرقل نصف ميت إلى المشهد وحتى النهاية هو جزء زائد، أى يمثل «ما بعد الذروة» (anticlimax). ونحن نرى أن سوء فهم

بنية هذه المسرحية ومغزاها يعود بالأساس إلى إنكار أنها مسرحية تستهدف تأليه البطل هرقل تأليها مأساويا. وهذا موضوع قد سبق أن تناولناه بالتفصيل في مجال آخر.^(٧٨)

وإذا كانت «حاملات القرايين» لأيسخولوس تتوسط ثلاثية «الأوريستيا»، ومن ثم كانت وظيفتها الأساسية مواصلة ما قد ورد في «أجاممنون» والتمهيد لما سيحدث في «الصفاحات»، أى إيقاف سلسلة الانتقام المتواصلة التى تستلزم عقاب الجريمة بجرعة تستوجب العقاب بدورها. وبعبارة أخرى إدخال عنصر الرأفة بالمجرمين المتورطين والذين لا ذنب لهم فى حقيقة الأمر. فإن «إليكترا» سوفوكليس مسرحية قائمة بذاتها وبحاجة إلى أن تنتهى نهاية مقنعة. ولذلك عاد سوفوكليس إلى الرواية الهومرية، فصور مقتل كليتمسترا كعمل من أعمال القصاص العادل السدى لا يستدعى بالضرورة مزيدا من الشك والجدل. إذ جعل هذا الانتقام يتم بناء على أوامر صريحة من أبوللون. ومن هنا تنبع الاختلافات بين المسرحيتين. تبدأ «حاملات القرايين» الأيسخولية بينات الجوقة يلبس الحداد ويتحلقن حول قبر أجاممنون، أما عند سوفوكليس فلا وجود لهذا القبر على المسرح. وهذا أمر فى حد ذاته كفى لتغيير الجو العام الذى أصبح فى مسرحية سوفوكليس أكثر إنفتاحا وبهجة من جو «حاملات القرايين» المكفهر. بل إن الحدث السوفوكلى يبدأ مع إشراقة الشمس وزقزقة العصافير (أبيات ١٧ - ١٩)، ويوحى كل شئ بأن يوم الخلاص على الأبواب. وتتركز المسرحية حول شخصية إليكترا، بيد أن هناك تساؤلات عدة حول كراهيتها لأُمها التى ربما فاقت الحد المعقول، وإن كان هناك ما يبررها. فهى التى رأت أيجيستوس عشيق أُمها يحتل مكانة أبيها على العرش وفى فراش الزوجية، كما شاهدت هذين العاشقين يحتفلان بالذكرى السنوية لموت الأب بفرح ومرح. وإليكترا تعرف أن أُمها أرادت أن تقتل أوريستيس لتقضى على سلالة أجاممنون من الذكور، وأنها لا زالت تتمنى موته، بل قد سرت فعلا عندما وصلت الأنباء الملفقة بذلك. غير أن بعض النقاد لا زالوا يرون فى برود إليكترا إزاء صرخات أُمها المقبلة على الموت أمرا غير طبيعى أو عنصرا منفرا.

لقد سبق أيسخولوس وعالج موضوع «أوديب ملكاً» فى المسرحية الوسطى من

ثلاثيته الطيبية ولو أننا لا نعرف عن مضمونها شيئاً يذكر. بيد أنه من المرجح أنها كانت مغامرة لمسرحية سوفوكليس. ولا سيما أن هدف أيسخولوس من الثلاثية هو بالطبع تتبع مسار اللعنة الموروثة عن الأجداد. أما سوفوكليس فقد فضل التركيز على مرحلة واحدة، كما أعطى مغزى أخلاقياً جديداً للناساة وجعلها تتبع من عجز البشر عن التبصر بالأشياء. بل إن الحدث الدرامي عنده يتمثل في عملية كشف واسعة النطاق عن حقيقة فاعل جرمي قتل الأب والزواج من الأم أي أوديب، وهو نفس الشخص الذي يقوم بعملية الكشف هذه. فهو إذن يكشف حقيقة نفسه بنفسه، ويدمر نفسه بنفسه ودون أن يدري. إنه هو نفسه الذي أصر على مواصلة البحث عن الحقيقة إصراراً لا يعرف اللين برغم كل التحذيرات. وكلما إكتشف أوديب شيئاً صغيراً من الحقيقة إبتهج غاية الإبتهاج، وأغراه ذلك بالمضي قدماً في الطريق إلى النهاية. فلما وصل إلى كشف الحقيقة كاملة عرف - بعد فوات الآوان - كم كان غيبياً. والجدير بالذكر أن ليوريبيديس مسرحية عن أوديب ربما كتبت في وقت لاحق لعرض أوديب سوفوكليس. ولقد أدخل ليوريبيديس - فيما يقال - تعديلات عدة على القصة، فجعل الكارثة تقع على أوديب في مرحلتين لا دفعة واحدة كما هو الحال عند سوفوكليس. وعند ليوريبيديس فقد أوديب بصره - بعد قتل أباه - لا بيده هو، ولكن بفعل أتباع الملك المقتول وانتقاماً منهم له. ثم جاءت الكارثة الثانية عندما إكتشف أوديب أنه زوج أمه. وهذا كل ما أمكننا معرفته عن مسرحية أوديب ليوريبيديس وكما جاء في الشليرات المتبقية منها^(٧٩). ومن المعروف أن أسطورة «فيلوكيتيس» قد وردت في ملحمة «الإلياذة الصغيرة». ومن المعروف أيضاً أن شعراء التراجيديا الثلاث قد كتبوا في هذا الموضوع، وفي حين فقدنا مسرحيتي أيسخولوس وليوريبيديس وصلتنا مسرحية سوفوكليس. وكانت الأسطورة بسيطة جداً في «الإلياذة الصغيرة» حيث ترك الإغريق فيلوكيتيس فوق جزيرة لينوس لأنه أصيب بجرح متقيح ومتعفن. وبعد عشر سنين من الحرب في طروادة إكتشفوا أنهم لن يستطيعوا الإستيلاء عليها، لأن النبوءة تقول بأن ذلك لن يتم بدون أسلحة هرقل التي ورثها عنه فيلوكيتيس. ومن ثم أرسلوا ديوميديس لإحضارها ووافق فيلوكيتيس على اللحاق بالإغريق والإسهام في النصر وأسر طروادة وتم كل ذلك بسهولة ودون تردد. أما أيسخولوس فقد حول هذه

الأسطورة البسيطة إلى دراما بأن جعل فيلوكتيتيس يشعر بالمرارة إزاء هجران الإغريق له بسبب مرضه. ولقد ذهب إليه أوديسيوس - لاديو ميديس - ليحضر الأسلحة غاطراً بنفسه. لأنه في حالة الفشل قد يلقي مصرعه بأسلحة هرقل الفتاكة، ولا سيما أنه ذهب متكرراً وخدع فيلوكتيتيس وإخترق قصة كاذبة عن الحال المتردية للجيش الإغريق. وبذا حصل على أسلحة هرقل فحرم فيلوكتيتيس أهم ما يعتز به في الحياة بل سبب الوجود ذاته، لأن هذه الأسلحة ترمز إلى بطولته كوريث لهرقل. وفي النهاية يكشف أوديسيوس عن حقيقة نفسه ويقنع فيلوكتيتيس بالذهاب معه إلى طروادة. ومع أن أيسخولوس قد نجح في تحويل هذه الأسطورة الملحمية البسيطة إلى مسرحية معقدة، إلا أن العنصر السردى الموروث من التراث الملحمي لا يزال هو الغالب كما يبدو. أما يوريبيديس فقد أضاف عنصراً جديداً عندما جعل الطرواديين يرسلون وفداً يعمل على إفشال مهمة أوديسيوس بالكشف عن دسائسه. وأتاح هذا العنصر الجديد ليوريبيديس فرصة أن يمارس هوايته المفضلة في صياغة الخطب البلاغية التي برع فيها. فما لا شك فيه أن كل طرف سيحاول إقناع فيلوكتيتيس. وعلى أية حال فإن الوطنية هي التي تنتصر في النهاية، إذ سيذهب البطل إلى طروادة مع بنى قومه. وفي هذه المسرحية اليوريبيدية لا زال أوديسيوس يحتل مركزاً أكثر أهمية من بقية الشخصيات.

وكان سوفوكليس على الأرجح هو آخر من نظم مسرحية في هذا الموضوع، ونقل مركز الثقل من أوديسيوس إلى فيلوكتيتيس. إذ جعل الأخير بطل المسرحية بلا منازع، وحول بذلك القصة إلى حبكة درامية رائعة مفعمة بمحاولات الغوص في أعماق النفس الإنسانية. وقدم شخصية جديدة هي الشاب النبيل نيوتوليموس بن أخيلليوس. فصار هذا الشاب هو المسئول عن تنفيذ خطة خداع فيلوكتيتيس وذلك بإيعاز من الداهية أوديسيوس. وبالفعل استطاع هذا الشاب أن يكسب حب البطل المريض فحصل منه على الأسلحة. بيد أنه ما إن ظهر أوديسيوس حتى إنكشفت حقيقة الموقف سافرة. فرفض فيلوكتيتيس - وهو يتألم - أن يستسلم، وأصاب الحياء والخجل قلب الشاب النبيل نيوتوليموس، لأنه اشترك في عملية خداع غزوية مما دفعه إلى إعادة الأسلحة إلى فيلوكتيتيس صاحبها. وبذا وصلت الأحداث الدرامية إلى طريق مسدود. بيد أن هرقل يظهر قادماً من السماء كإله من الآله (Theos apo

mechane أو باللاتينية Deus ex machina) فيحل العقدة الدرامية المستعصية وينقذ البطل والمؤلف نفسه. وتشابه هذه المسرحية مع «إليكترا» في التركيز على الشخصية لا الحدث. ومن الجدير بالذكر أنه إذا كانت جزيرة ليمنوس عند كل من أيسخولوس ويوريبيديس عامرة وآهلة بالسكان، بدليل أن الجوقة عندهما مكونة من أهل هذه الجزيرة، فإن هذه الجوقة تركت الجزيرة ولم تزر فيلوكتيتيس إلا عند بداية الأحداث الدرامية. ولقد ترك أيسخولوس هذا الأمر غير المقعول دون تبرير، أما يوريبيديس فقد جعل الجوقة تبرر غيابها وتعتذر عن إهمالها الطويل ولكنها بالطبع لا نتجح في إقناعنا بهذا التبرير. أما سوفوكليس فقد تخلص من هذه المشكلة بنجاح وحذق، إذ جعل الجزيرة مهجورة بلا سكان، وبالتالي أصبحت الجوقة من أتباع أوديسيوس. وبذلك حقق الشاعر هدفًا رئيسيًا في مسرحيته وهو التأكيد على عزلة فيلوكتيتيس بطل المسرحية. ذلك أن هذه العزلة تعد من خصائص البطل السوفوكلي^(٨٠).

ويصف شيشرون مسرحية «أوديب في كولونوس» بأنها أعذب قصيدة (أغنية) (illud mollissimum carmen)^(٨١). وهي مسرحية بالفعل تقدم صورة هادئة ونهاية عجيدة لحياة عاصفة. فأوديب المنفى الشريد يهيم على وجهه عدة سنوات من بلد لآخر، إنه أعمى لا حول له ولا طول، يحمل على كتفيه ذنوبًا وآثامًا لا طاقة لإنسان بحملها. ويصل إلى كولونوس ليستريح في ظل حظيرة موروقة قيل له إنها أيكة الرباط المقدسات. وهنا يتذكر نبوءات أبوللون ويعرف أن نهايته قد أوشكت. ثم تأتي نبوءة جديدة فحواها أنه إنسان ذو قدسية في حياته وبعد مماته، وأن جثثانه سيمنح البركة والخير للأرض التي ستضم رفاتة. وأخيرًا إذن غفرت له الآلهة ذنوبه وتريد الآن أن تعوضه خيرًا عن سنى العذاب. ومن ثم يصبح أوديب موضع حفاوة وترحيب، بل وتنافس حاد بين من يريدون إمتلاكه حيًا أو ميتًا، بعد أن كان منذ قليل طريدًا ذليلاً ومنبوذًا غير مرغوب حتى في رؤيته. ويرفض أوديب توسلات أهل طيبة أن يعود إلى مدينتهم، لأنها هجرته في بؤسه ولا تستحق أن تنال فضله، ويميل إلى تسليم نفسه للأتينيين. والمسرحية لا تضم سوى القليل مما يمكن أن نسميه حدثًا دراميًا. ويبدو للوهلة الأولى أنها لا تصلح أن تكون مسرحية متكاملة.

ولكن سوفوكليس استطاع أن يثرى هذا الحدث بإضافة شخصيتي كريبون وبولينيكس المتنافسين على سيادة طيبة، واللذين جاءا يسعيان وراء مساعدة أوديب. وتحتل توسلاتها وتهديداتها لأوديب وكذا رفض الأخير لهذه وتلك بكل إباء وشمم - بل ويعنف أيضاً - أواسط المسرحية، مما قد يخدع البعض ويحسب أنها الموضوع الرئيسي. بيد أن المؤلف يدس أمراً جديداً في نهاية المسرحية. فبعد أن كان أوديب ضعيفاً وعاجزاً عن الحركة بمفرده ودون أن تقوده إبنته أنتيجون يصبح الآن البصير القدير الذى يرى طريقه بنفسه، ولا سيما عندما يبرق البرق ويرعد الرعد وهى علامات ربانية تنذر بقرب النهاية التى وصفتها النبوءات. وحيث يقع الجميع في ذمور نجد أوديب يتحول إلى إنسان آخر، إنه الآن الأقوى بل القوى الوحيد، وهو الآن المطمئن المتجاسك حتى أنه هو الذى يهدئ من روع الآخرين، ويقودهم ويرشدهم ويتجه بنفسه إلى المكان الذى سيرحل منه عن الدنيا. إنها إذن أنشودة تالية درامى لهذا البطل العظيم. وهنا لا يفوتنا التنويه إلى أن هذه المسرحية هى آخر ما نظم سوفوكليس وكان قد تعدى التسعين من عمره^(٨٢).

ويقسم الناقد القديم ديونيسوس الهاليكارناسى الأساليب الأدبية إلى ثلاثة أنواع أولها الأسلوب الصارم (austera) وهو قوى خشن ويدأى بسيط. أما الثانى فهو الأسلوب المزهر (anthera) ويتميز بالجاذبية والإنسيابية والسلاسة. والأسلوب الثالث هو الأسلوب الوسط ويسميه (koine harmonia) ويجمع بين مزايا الأسلوبين الآخرين، فبه شئ من النعومة والسلاسة جنباً إلى جنب مع القوة والوقار. ويعتبر نفس الناقد أن هذا النوع الثالث هو أفضل الأساليب وأن سوفوكليس هو خير من يمثله بين الشعراء التراجيدين^(٨٣). وبالفعل قد لا تجد بين الشعراء مثل سوفوكليس فى القدرة على الجمع بين الجمال الشكلى والقوة والحيوية والدفء، حتى أن القدامى سموه «النحلة» (melitta)، وقال أريستوفانيس إن شفتيه تقطران عسلاً (شذرة رقم ٢٢).

وينقل لنا بلوتارخوس ما ينسب إلى سوفوكليس نفسه أى قوله إنه فى البداية كان يقلد فخامة أسلوب (ogkos) أيسخولوس. غير أنه بعد ذلك بدأ يؤكد شخصيته ويتخذ لنفسه أسلوبه الخاص، رغم أنه ظل يعانى من «الجفاف والتكلف» (pikron kai katatechnon). وما لبث أن إنتقل إلى مرحلة ثالثة بالوصول إلى أسلوب

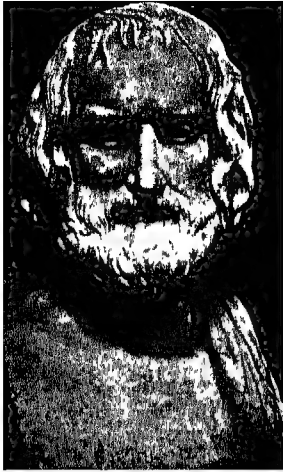
هو أفضل الأساليب جميعاً وأقدرها على تصوير النفس الأدمية (ethikotaton kai beltiston)^(٨٤). وتنتمى مسرحيات سوفوكليس التي وصلتنا كلها إلى هذه المرحلة الثالثة حيث كان قد توصل إلى الأسلوب الذى يطمئن إليه ويرتضيه لنفسه. ومن ثم لا نجد اختلافًا كبيرًا بين مسرحية وأخرى من حيث الأسلوب، اللهم إلا مسحة خفيفة من الخشونة والجفاف والفخامة الأيسخولية في المسرحيات المبكرة. وهذا ما يتضح من مقارنة «أنتيجون» و«أياس» بالمسرحيات الأخرى.

وبصفة عامة يتميز أسلوب سوفوكليس قبل أى شئ آخر بالإيجاز والصدق والإحكام، فهو يقتصد في استخدام الصور الشعرية والمجاز والصفات، وهو لا يطنب كثيرًا في حين يكثر الآخرون من كل ذلك. ولكنه بالطبع حريص على التمييز بين أسلوبه في الأجزاء الحوارية من جهة، والمقطوعات الغنائية من جهة أخرى. نريد القول بأنه في أغاني الجوقة قد أطلق لنفسه العنان بحيث أصبحت هذه الأغاني أكثر بهاء وثراء. وهذا لا يعنى أنه حتى في هذه الأغاني لا يبدى سمته الأساسية أى الاعتدال والتحفظ. إنه يعتبر الزخرف في الحوار أمرًا غير مرغوب فيه ويقبل به في الأغاني التى هى على أية حال سرد وتصوير لإنفعال عاطفى بالأحداث. ومع ذلك لا يمكن أن نعتبر أسلوبه في الحوار هزيلًا أو مخيلًا أو خاليًا من وسائل التلوين والتنويع مما يخلع عليه سمة الدفء. فحوار سوفوكليس لا يعدم الصفات المعبرة والصور الشعرية القوية، ولكنه لا يستخلمها إلا في الوقت المناسب، وهذا ما يعطيها أهمية خاصة ويضفى عليها صفة التميز والتفرد. وليس صحيحًا كل الصحة ما يقوله ديونيسيوس من أن سوفوكليس لا يلجأ قط إلى الإسهاب (perittos) ولا يورد أية كلمة ما لم تكن ضرورية (anagkaioi)^(٨٥). لأن الإسهاب والتكرار يكونان أحيانًا من مستلزمات تأكيد فكرة معينة أو إبراز إحدى صفات شخصية ما.

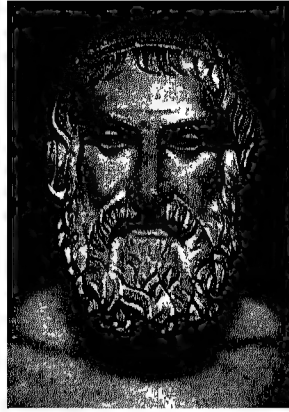
ويتمتع سوفوكليس - مثل فرجيليوس وتاكيثوس في الأدب اللاتيني - بقدرة فائقة على لحن عبارات قوية، فهو يهيمن على مفرداته هيمنة ملموسة، ويستخرج منها أقصى ما يمكن من المعانى والألوان. إنه سيد أدواته التعبيرية اللغوية بحيث أنه يستطيع أن يصل بها إلى ما يشاء وينقل إلينا ما يريد توصيله. وقد يتوقف القارئ أو المشاهد بين الحين والحين مأخوذًا بجمال هذه العبارة أو تلك، أو مشغولًا بما

توحى به من معان دون أن يستطيع حصرها في معنى معين أو فكرة محددة. فسوفوكليس أحياناً يكشف عدة معان وأفكار في كلمة واحدة إسماً كانت أو فعلاً، وهو مثل فرجيليوس يستخدم أسلوباً لا هو بالصريح المكشوف ولا بالضمني التلميحى، وفيه من هذا وذاك. وقد يجمع بين بعض المفردات على نحو يجعلها توحى بمعان ليست لها في الأصل ولنضرب على ذلك مثلاً من «بنات تراخيس» ففي بيت ٤٩٤ تقول ديانيرا التي أعدت ثوباً مغموساً بدم نيسوس لترسله إلى زوجها هرقل في مقابل الأسيرات اللائى أرسلهن إلى المنزل ومن بينهن عشيقته الصغيرة يولى، تقول «إذ ينبغي أن نقرب منه بهدايا مناسبة في مقابل هداياه» (Anti doron dora chre prosarmosai)^(٨١). فالكلمة prosarmosai تعنى «أن نرد على نحو مناسب» أو «نعطى المقابل اللائم». ولكنها هنا في هذا السياق توحى بمعنى آخر وهو أن هذا الثوب الهدية سوف يلتصق بجسد هرقل، يحرقه ويدمره على النحو المناسب. ولعل المعنى يزيد وضوحاً وقوة تأثير من استخدام الشاعر للتعبير «antidoron dora» ويعنى «هدية في مقابل هدية». فلأن هرقل كان قد أرسل عشيقته هدية قاتلة إلى زوجته المخلصة ديانيرا، فإن الأخيرة ترد هذه الهدية بهدية أخرى «مناسبة»، وهو ما يعنى - دون أن تعرف ديانيرا - إنها هدية ستفتك به حتماً وكما ينبغي. وهنا نضع يداً على مفارقة تراجيدية سوفوكلية مميزة، استطاع أن يصل إليها الشاعر بكلمات قليلة بفضل رسم هذا المشهد رسماً دقيقاً.

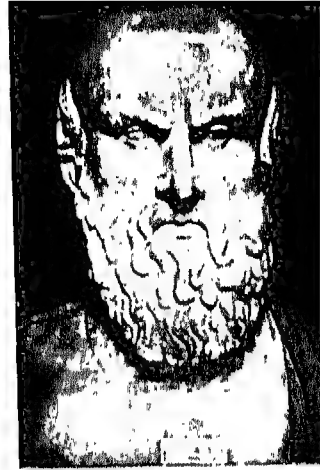
ولا يفضل سوفوكليس تراكم التشبيهات، أو حتى التشبيهات المركبة التي أغرم بها أيسخولوس. فبعد أن يورد التشبيه يواصل الحديث بلغة نصفها مجازى ينسجم مع التشبيه، ونصفها الآخر واقعى يمهّد لبقية الحديث، وهو بذلك يخلط الصورة الشعرية بالواقع في سلسلة من الأفكار المتتالية. بيد أن الناقد المدقق قد يضع يده على بعض تأثيرات التيار الخطأى (البلاغى) المستحدث وذلك في المسرحيات السوفوكلية المتأخرة. وهذا التيار هو الذى سيتضخم فيما بعد ويصل إلى حد تدمير التراجيديات الإغريقية. فمع وجود مشاهد حوارية في مسرح سوفوكليس أشبه في سخونتها بالناظرة (agon)، إلا أنها ليست خطابية صافية. وعلى أية حال فأسبرز الأمثلة على هذا الأسلوب مجده في «أياس» ولا سيما الحوار بين تيوكروس والأخين



شكل ٢٢
يوريبديدس. تمثال بمتحف
نابلى بإيطاليا



شكل ٢١
سوفوكليس. تمثال
بالمتحف البريطانى



شكل ٢٠
أيسخولوس.. تمثال بمتحف
الكابيتول فى روما

ولدى أترىوس، فهو حوار خطاى أكثر منه تراجيدى. ومع ذلك فهو أبعد ما يكون عن الشكلية الخطابية المستحدثة والموجودة لدى الخطباء المحترفين، إنه حوار نابع من القلب ويعكس إنفعالات شتى ويكشف عن شخصية المتحدثين. وبالمثل نجد الحوار بين إليكترا وأمها حول مقتل أجاممنون فى مسرحية «إليكترا» (أبيات ٥٥٨ - ٦٠٩) يتسم بمسحة خطابية ويتمتع بالطبيعية فى آن واحد.

وبعد فلقد تربع سوفوكليس على عرش التراجيديا الإغريقية وقرن اسمه بهوميروس كثيراً، فوصف بأنه محب لهوميروس (philohomeros). وقيل عنه أيضاً إنه التلميذ الحقيقى لهوميروس (Homerou mathetes). بل ونسب إلى أحد الفلاسفة ويدعى بوليون قوله إن «هوميروس هو سوفوكليس الملاحم وإن سوفوكليس هو هوميروس التراجيديا» (٨٧).

٣ - يوريبديدس والتمزق التراجيدي

ولد يوريبديدس على أرض جزيرة سلاميس في نفس العام الذى دارت فيه المعركة الحاسمة بين الفرس الغزاة والإغريق المدافعين عن أوطانهم. ونعنى المعركة المعروفة بإسم هذه الجزيرة نفسها والتي إحتدمت في مياه المضيق الواقع بين جزيرة سلاميس وأتيكا، أى في «خليج سلاميس» عام ٤٨٠ حيث دحر الإغريق الأسطول الفارسي. وجدير بالذكر أن هناك رواية أخرى تؤرخ مولد يوريبديدس بعام ٤٨٤/٤٨٥. وعلى أية حال كانت أسرة يوريبديدس تتمتع بمركز إجتماعى لا بأس به، ولا داعى لأن نصدق ما يرد عند شعراء الكوميديا اللذين يصفون أم يوريبديدس من باب السخرية على أنها بائعة خضر. والدليل على اليسر الذى تمتعت به أسرة يوريبديدس أنه هو نفسه حظى بقسط ممتاز من التعليم، مع أن أسعار الدروس كانت حينذاك مرتفعة للغاية. فيقال إنه وهو في ميعة الصبا تلقى نبوءة تبشره بأنه «سيصبح مشهوراً، وسيضع على رأسه إكليل النصر في مباريات عدة». وظن أبوه أن النبوءة تعنى المباريات الرياضية، فأرسله للتدريب على المصارعة والملاكمة. ولقد إشتراك يوريبديدس بالفعل في بعض المباريات الرياضية، ونال قصب السبق في بعضها. وتلقى يوريبديدس أيضاً دروساً في الرسم وبرز في هذا الفن، حتى أن بعض لوحاته ظلت محفوظة في مدينة ميجارا ردحا طويلا من الزمن.

وما لبث أن إكتشف يوريبديدس نفسه وتعرف على الطبيعة الحقيقية لموهبته، إذ وجدها في الفلسفة والشعر. ومن ثم تتلمذ على مشاهير الاساتذة في أثينا ولاسيما أناكساجوراس الفيلسوف والعالم الأيوني المولود حول عام ٥٠٠، والذي زار أثينا عام ٤٦٠ واستقر بها لمدة ثلاثين عاما تقريبا. ولعله من بين الفلاسفة جميعا صاحب أكبر تأثير على عقلية يوريبديدس. ومن الفلاسفة المقربين إلى قلب يوريبديدس نذكر سقراط (٣٩٩/٤٦٩)، وبروديكوس من كوس (القرن الخامس)، وروتاجوراس من أبديرا (ولد حوالى ٤٨٥). والآخر كان صديقا حميا لبريكليس أعظم شخصية

سياسية عرفها الإغريق، ويعتبر اسمه رمزاً للعصر الذهبي في أثينا والحضارة الإغريقية ككل. وكان بروتاجوراس هو أشهر رواد الحركة السوفسطائية، التي كانت بمثابة ثورة فكرية على التقاليد والجمود. ويقال إن بروتاجوراس قرأ لأول مرة دراسته عن الآلهة في منزل يوريبيديس، وهي الدراسة التي نجم عنها طرد الأستاذ السوفسطائي الكبير من أثينا. وسنعود للحديث عن تأثير الحركة السوفسطائية على مسرحيات يوريبيديس بصفة عامة بعد قليل، ونود التنويه الآن إلى أن يوريبيديس مع حبه للصداقة والأصدقاء كان يقضى معظم أوقاته في الدراسة والتأمل، متخذاً لنفسه مكاناً قصياً بيطن الجبل الذي كان يطل على البحر في جزيرة سلاميس. يضاف إلى ذلك أن مكتبة يوريبيديس وما حوت من ذخائر ومجلدات اكتسبت شهرة واسعة في العالم الإغريق، وأشار إليها أريستوفانيس في «الضفادع»^(٨٨).

وبدا يوريبيديس يكتب التراجيديات وهو في سن الثامنة عشر، وإن لم تقبل مسرحياته رسمياً ضمن برامج المباريات المسرحية إلا عام ٤٥٥، أى عندما كان يناهز الثلاثينات من عمره. وحتى عام ٤٣٨ أى عندما قدم مسرحية «الكيستيس» - وهي أقدم ما وصلنا من إنتاجه - كان قد نظم سبع عشرة تراجيديات. وفي الإثنى عشر وثلثين عاماً الأخيرة من عمره تزايدت قريحته خصوصية بصووة ملفتة للنظر، إذ أنتج ما لا يقل عن خمس وسبعين مسرحية. وجدير بالذكر أن علماء الاسكندرية إبان القرن الثالث كانوا يمتلكون ثمان وسبعين مسرحية من إنتاج يوريبيديس، وكان من بينها ثمان مسرحيات ساتيرية. ويبلغ إجمالى ما يعتقد أن يوريبيديس قد نظمته من مسرحيات حوالى الإثنتين وتسعين من التراجيديات والساتيريات، ولم يبق منها سوى سبع عشرة تراجيديات ومسرحية ساتيرية واحدة، وأجزاء كبيرة من تراجيديات أخرى بالإضافة إلى العديد من الشذرات المتفرقة^(٨٩). ومع قلة ما وصلنا من مسرحيات يوريبيديس إلا أنها تفوق عدداً ما وصلنا من زميله الشاعرين الآخرين أيسخولوس وسوفوكليس مجتمعين. وجدير بالذكر أن يوريبيديس قد سبق سوفوكليس - بعدة شهور فقط - إلى الموت عام ٤٠٦.

قائمة بالمصادر الأسطورية والملحمية لمسرحيات يوريبيديس
الموجودة* والمفقودة

المصدر الأسطوري والملحمي	عنوان المسرحية
القبرصية Kypria	Alexandros الكسندروس
	Iphigeneia en Aulidi إفيجينيا في أوليس*
	Palamedes بالاميديس
	Protesilaos بروتيسلاؤس
	Skyrioi أهل سكيروس
	Telephos تيليفوس
الإلياذة Ilias	Rhesos ريسوس*
الإلياذة الصغيرة Mikra Ilias	Philoktetes فيلوكتيتيس
حصار طروادة Iliou Persis	Hekabe هيكابي*
	Epeios إيبوس
	Troades الطرواديات*
ملاحم العودة Nostoi	Andromache أندروماخي*
	Helene هيليني*
	Elektra إليكترا*
	إفيجينيا بين التاورين*
	Iphigeneia en Taurois
	Orestes أورستيس*

عنوان المسرحية	المصدر الأسطوري والملحمي
Kyklops satyrikos كيكلوبس (ساتيرية)	Odysseia الأوديسيا
Oidipous أوديب	Oidipodeia الأوديبية
Chrysippos خريسيبوس	
Antigone أنتيجون	Thebais الطيبة
Hiketides المستجيرات*	
Hypsipyle هيسيبيلي	
Phoinissai الفينيقيات*	
Alkmeon ho dia Korinthou الكميون عبر كورنث	Epigonoï الخلفاء
Alkmeon ho dia Psophidos الكميون عبر بسوفيس	
Bakchai عابدات باكخوس (الباكخيات)*	أسطورة ديونيسوس
Ino إينو	Argonautika أسطورة السفينة أرجو
Medeia ميديا*	
Peliades بنات بيليوس	
Phrixos (a) فريكسوس (أ)	
Phrixos (b) فريكسوس (ب)	
Andromeda أندروميديا	أساطير مدينة أرجوس
Danai بنات داناؤس	
Diktys ديكتيس	

عنوان المسرحية	المصدر الأسطوري والملحمي
Thyestes	ثيستيس
Kressai	الكريتيات
Oinomaos	أوينوماؤس
Pleisthenes	بليستينيس
Alkmene	ألكميني
Bousiris Satyrikos	بوزيريس (ساتيرية)
Eurystheus Satyrikos	يوريسثيوس (ساتيرية)
Herakles Mainomenos	هرقل مجنوناً*
Herakleidae	أبناء هرقل*
Alkestis	ألكيستيس*
Likymnios	ليكمينيوس
Syleus Satyrikos	سيلئوس (ساتيرية)
Temenidae	بنات تيمينوس
Temenos	تيمينوس
Aigeus	أيجيوس
Alope (Kerkyon)	ألوپ (أوكركيون)
Erechtheus	إريخثيوس
Theseus	ثيسئوس
Hippolytos Kalyptomenos	هيبوليتوس المغطى
Hippolytos Stephanias	هيبوليتوس المتوج*
Ion	أيون*
Peirithous	بيريثوس
Skiron Satyrikos	سكيرون (ساتيرية)

المصدر الأسطوري والملحمى	عنوان المسرحية
مصادر متفرقة	أبولوس Aiolos
	أنتيوبي Antiope
	أرخيلاؤس Archelaos
	أوجي Auge
	أوتوليكوس (ساتيرية) Autolykos Satyrikos
	بيليروفونتييس Bellerophontes
	جلوكوس (بوليثيدوس) Glaukos (Polyidos)
	ثيريستاي (ساتيرية) Theristai Satyroi
	إكسيون Ixion
	كادموس Kadmos
	كريسفونتييس Kresphontes
	الكريتيون Kretes
	لاميا Lamia
	ميلانيبي مقيدة Melanippe Desmotis
	ميلانيبي حكيمة Melanippe Sophe
	ملياجروس Meleagros
	بيليوس Peleus
	رادامانثيس Rhadamanthys
	سثينيوبيا Stheneboia
	سيسيفوس (ساتيرية) Sisypheos Satyrikos
	تينيس Tennes
	فايثون Phaithon
	فوينيكس Phoinix

ومن الملاحظ أن يوريبديدس في إعتماده على المصادر الأسطورية والملاحمية يقتفى أثر سابقه، فأمدته أساطير طيبة وأرجوس بالكثير من القصص حول آل أوديب وأثريوس وغيرهما. وهو مثل سوفوكليس يبدى تحيزا خاصا لأساطير موطنه، فيشعر بالنشوة وهو يمجّد ويخلد إنجازات أبطال أثينا أمثال نيسوس وإريخيوس. أما حلقة الملاحم الطروادية فلم تكن فيما يبدو مفضلة لدى يوريبديدس، وربما يرجع السبب في ذلك إلى أنه قد وجدها موضوعا مستهلكا. ولذا نجد عشرين في المائة فقط من مسرحياته جاءت من هذا المصدر، وهي نسبة ضئيلة إذا قيسَت بمثيلاتها لدى الشعراء الآخرين. ولكنها نسبة تعد كبيرة إذا وضعنا في الاعتبار تعدد المصادر الأسطورية والملاحمية التي كان يمكن للشاعر أن يستلهمها. على أية حال كان يوريبديدس يفضل التجول في آفاق الأساطير الإغريقية بحثا عن تلك التي لم تستغل بعد، فهو أول من كتب عن فايثون وكريسفونتييس وبيليروفون.

ويتعامل يوريبديدس مع الأسطورة بحرية فيأخذ أو يحذف ويضيف ما يخدم غرضه الدرامي، حتى أنه كثيرا ما يورد حقيقة ما في إحدى المسرحيات ثم يسرد ما يناقضها أو يناهضها في مسرحية أخرى. ففي «الطرواديات» على سبيل المثال نجد هيليني الحقيقية هي التي تذهب إلى طروادة، في حين نجد في مسرحية «هيليني» أن شبحها فقط هو الذي يفعل ذلك. وبالمثل يفتأ أوديب عينه في «الفينقيات» (بيت ١٦١٣)، ولكن الخدم أتباع لايبوس هم الذين يفعلون ذلك في المسرحية المفقودة «أوديب» (شذرة ٥٤١). ويرد في مسرحية «أوريستيس» (بيت ١٦٥٣) أن نيوتوليموس لن يتزوج قط هرميوني، ولكننا نجدهما زوجين في «أندروماخي». والجدير بالذكر أيضا أن يوريبديدس يتوسع في الأسطورة التي يستلهمها بحيث يصبح من الممكن القول إنها من ابتداعه، ومثال ذلك مسرحية «إيون» و«إفيجينيا بين التاورين». حقا إن كلا من أيسخولوس وسوفوكليس قد تصرفا أيضا في الأسطورة، بيد أن يوريبديدس يتميز عليهما في أنه أراد دائما أن يمجّد ويضيف بدلا من أن يقلد ويعيد. ولعل هذا ما دفعه إلى أن يزوج إليكترا من فلاح بسيط في المسرحية التي تحمل اسم هذه البطلة عنوانا، وهذا ما سنعود للحديث عنه.

وكما أسلفنا فإن مسرحية «ألكيستيس» هي أقدم ما وصلنا من إنتاج

يوريبديدس. وعرضت هذه المسرحية عام ٤٣٨ كمسرحية رابعة أى حلت محل المسرحية الساتيرية، التى كانت فى العادة تأتى بعد التراجيديات الثلاث التى يتقدم بها الشاعر فى اليوم المخصص له من المباريات المسرحية. وتدور هذه المسرحية حول تضحية البطلة ألكيستيس بحياتها من أجل الحب. فهى تقدم على الموت طواعية فى سبيل أن تنقل زوجها، الذى هو على أقل تقدير غير جدير بهذه التضحية والفداء. وهذا الزوج هو آميتوس الذى كان قد إستضاف أبوللون فى قصره وأكرم وفادته، وردا على هذا الجميل خصه الإله بميزة نادرة. فعندما إقتربت ساعة موت هذا الملك وفر له أبوللون فرصة النجاة والبقاء على قيد الحياة، شريطة أن يجد بديلا له من الأسرة الملكية، أو حتى فردا من أفراد الرعية لى يأخذ دوره ويحل محله فى رحلة الموت. ولكن الملك لم يجد أحدا يفتديه بحياته متطوعا، حتى أبواه الطاعنان فى السن فقد رفضا التنازل عن البقية الباقية من أيام العمر الغالية فى سبيل حياة إبنهما الملك الشاب. إلا أن ألكيستيس الزوجة الوفية أقدمت على هذه التضحية بنفس راضية وجاءها الموت وقادها بدلا من زوجها إلى العالم الآخر. وفى أثناء قيام آميتوس بمراسم الدفن وفد هرقل ضيفا عليه، فأكرمه وأخفى عنه حقيقة الحداد الذى يعيش فى ظله القصر وأهله. وبينما كان هرقل يعربد فى كرم الضيافة الملكية ويعاقر الخمر المعتقة عرف من الخادم المتجهم - وتحت الضغط - حقيقة الأوضاع، فتأثر وصم على أن يعيد ألكيستيس من عالم الموت حية إلى زوجها. وقد ألحز وعده بالفعل وعادت السعادة الزوجية ترفرف على أروقة القصر. والجدير بالذكر أن شخصية هرقل فى هذه المسرحية تبدو نصف كوميدية، بل إن المسرحية ككل لا تستقر بإرتياع فى صفوف الفن التراجيذى الخالص. وهذا شأن بعض مسرحيات يوريبديدس الأخرى ومنها «إفيجينيا بين التاورين» على سبيل المثال. ولعل هذا الميل عند يوريبديدس يمثل فى مسرحه عنصرا من عناصر التمزق، أو التمرد، على قالب التراجيديات التقليدية المحكم.

والى جانب مسرحية «ألكيستيس» صاغ يوريبديدس مسرحيتين أخريين حول أسطورة هرقل. الأولى هى «أبناء هرقل» وتدور حول أطفال هذا البطل الصغار وجدتهم ألكيني - أم هرقل - وصديق العمر يولاؤس وهو فى الأصل إبن لى هرقل.

لقد هربوا جميعا بعد موت هرقل من أرجوس ولجأوا إلى ماراثون خوفا من بسطش يوريشيوس العدو القديم واللدود لهذه الذرية. فلما أرسل الأخير في طلبهم رفض الملك الأثيني، فاندلعت الحرب بينهما وجاءت النبؤات بأنه لا نصر للأثينيين إلا بعد أن يقدموا إحدى العذراوات قربانا للآلهة. فتقدمت ماکاريا بنت هرقل متطوعة للقيام بهذه المهمة الفريدة. وانتصر الأثينيون في الحرب وأسر يوريشيوس وقدم إلى الكميني التي أصرت على قتله إنتقاما منه. ومن الواضح أن هذه المسرحية ذات أهداف وطنية، إذ أراد بها الشاعر أن يمجّد مدينته أثينا في صراعها ضد إسبرطة وحليفها أرجوس إبان الحروب البلوونيسية. ولذلك يرجح أنها عرضت عام ٤٢٩/٤٣٠ أى بعد أن نشبت هذه الحروب عام ٤٣١.

أما المسرحية الثانية عن هرقل فهي «هرقل مجنونا» والتي ستحدث عنها الآن لصلتها من حيث الموضوع بالمسرحيتين السابقتين، مع أنها عرضت في تاريخ متأخر أى عام ٤١٦^٤ وتسبقها مسرحيات أخرى كثيرة وتفصلها عن المسرحيتين المذكورتين فترة زمنية طويلة، وكان العنوان الأصلي لهذه المسرحية هو «هرقل» (أو «هيراكليس») أما العنوان «هرقل مجنونا» الذي صارت المسرحية تعرف به فقد ورد لأول مرة في طبعة ألدوس إبان عصر النهضة الأوروبية. وإذا كانت هذه المسرحية قد عرضت عام ٤١٦^٤ كما سبق أن ألقينا، فإنها لم تنج من الانتقادات منذ ذلك الحين وحتى الآن. فقليل أن بنائها الدرامي مفكك على أساس أنه لا علاقة بين ما يقع قبل وصول هرقل من هاديس وما هو بعد ذلك من أحداث. وقيل أيضا أنه لا توجد علاقة جوهرية بين إنقاذ ميجارا وأطفالها من الموت على يد هرقل من جهة، وجنون البطل نفسه من جهة أخرى. وأصحاب هذه الانتقادات يغفلون العلاقة الداخلية والعضوية بين إنقاذ زوجة هرقل ميجارا وأولاده من الموت من جهة، وسعادته الأسرية كبطل عاد توا من العالم السفلي من جهة أخرى. ونذكر المتقدين للبنية الدرامية في هذه المسرحية بأن هرقل الغائب في الأجزاء الأولى منها كان حاضرا طول الوقت، لا بجسده وإنما بكل ما يقال عنه من السطور الأولى وحتى وصوله، فهو لم يغيب عن تفكيرنا لحظة واحدة. بل إن مصير كل الشخصيات كان معلقا بوصوله هو. إنه إذن الغائب يجسمه الحاضر بفعله

وشخصيته المؤثرة والمهيمنة على كل شيء. إنه رب هذه الأسرة المهددة وهو المنقذ المنتظر. وصل في النهاية وقتل الطاغية وأنقذ جميع أفراد الأسرة، ولكنه في نوبة جنون حطم كل الذى أنجزه توا وهدم ما بنى، وقتل من أنقذهم من الموت وتلك قمة المأساة الإنسانية، إنها مأساة البطولة التى تحطم نفسها بنفسها. وجدير بالذكر أن ذاتية التدمير البطولى من أهم منابع المأساوية فى المسرح الإغريق بصفة خاصة، وفى ما تلاه من مسارج بصفة عامة. ونضرب لذلك مثلاً بأوديب الذى تدمره ثقته بنفسه وبقدرته على كشف الحقائق فى مسرحية «أوديب ملكا»، وهرقل الذى تدمره أعماله البطولية الخارقة فى «بنات تراخيس». وهى أفكار نجد لها أصداء فى شخصيات شكسبيرية مثل هاملت وماكبث ويوليوس قيصر وغيرهم.^(١٠)

إن هرقل الذى طهر الدنيا كلها من المخاطر والخواف ونشر فى ربوعها الأمن والأمان، حتى أنه ذهب إلى العالم السفلى فقهر قوى الموت وعاد حيا وهو يجمر حارس هاديس أى الكلب كيريروس، وهو غنيمة ثمينة لا تعلوها غنيمة أخرى فى القيمة وفى الدلالة على مدى الانتصار الكاسح الذى حققه البطل فى عالم الموت بعد أن أصبح قوة لا تقهر فى عالم الحياة. إن هرقل هذا يعود من رحلته العجيبة ليجد أباه وزوجته وفلذات كبده أسرى الخوف والهوان. فهم فى طريقهم إلى الموت المشين على يد الملك الطاغية المستبد ليكوس. وقد يعنى ذلك أن أعمال هرقل البطولية لم تعد بالخير والفائدة حتى على البطل نفسه وأهله، وعشذ سيكون ذلك تفكيراً عبثياً يضمنه يوريبيديس المسرحية، ربما بهدف إنتقاد الأساطير التقليدية. وحتى بعد إنتقام البطل من الملك الطاغية وزوال الخطر الداهم، تحمل كارثة أكثر خطورة وفتكا بالبطل وأسرته. لقد أصابه الجنون فقتل جميع من أنقذهم توا - فيما عدا أبيه الذى بلغ أرذل العمر - وعندما يعود البطل إلى وعيه يهبط به الحزن إلى أسفل سافلين، إلى هاوية اليأس والندم وجحيم العذاب النفسى والألم. ويسوشك على الانتحار لولا أن صديقه الصدوق ثيسوس ملك وطل أثينا قد وصل توا ولازال يذكر فضل هرقل عليه. فالأخير هو الذى أنقذه من البقاء فى العالم السفلى سجيناً مدى الدهر. فيمد له يد العون ويبث فيه الأمل ويذكره بالرجولة والبطولة المميزتين لسيرته الأولى. ويستجيب هرقل لنصائح ثيسوس ويعدل عن الانتحار.

المهم أن هرقل قد أدان نفسه بعد أن إكتشف جريمته ولذلك أخفى وجهه حتى لا يرى نور الشمس فيدنس طهارتها، بل لم يشأ أن يواجه صديقه ثيسيوس حتى لا يلوته. وهذا السلوك يذكرنا بما فعله «أوديب ملكا» عند سوفوكليس البلى وصل به الشعور بالذنب إلى حد أن فقا عينيه، لكي لا تقع عليها أشعة الشمس النقية. ولزام علينا هنا أن ننوه إلى أن إدانة كل من هرقل وأوديب لنفسيهما ينبغى أن تؤخذ لصالحهما لا أن تحسب عليهما. لقد إرتكب كل منهما ما إرتكب من ذنوب فظيعة وجرائم شنيعة تقشعر لها الأبدان، ولكن عن غير قصد ودون وعى وسبب الجهل. بالحقائق أو الجنون. ومن ثم فإن شعورهما بالندم وعذابهما النفسي وإعترافهما بالذنب كل تلك الأمور إنما هي وسائل المؤلف التراجيدى لكي يؤكد عظمة هذا البطل المعبود أو ذاك، ويدعم براءته من إرتكاب جرم متعمد مع سابق الإصرار والترصد.

وتبدو قصة ليكوس الملك البطاغية في هذه المسرحية «هرقل مجنوننا» وكأنها من إبتداع الشاعر المؤلف. وما لا شك فيه أن إدخال ثيسيوس في الأسطورة وإنقاذه لهرقل من اليأس والضياع ولجوء الأخير إلى مدينة أثينا في نهاية المسرحية، كل هذه العناصر إن هي إلا إضافات وتجديدات أدخلها يوريبيديس على الأسطورة لأسباب وطنية من جهة، ويهدف ربط الماضي الأسطورى بالواقع المعاصر من جهة أخرى. فقد أراد المؤلف أن يمجّد مدينة أثينا وملكها الأسطورى، فكل منهما يظهر في نهاية المسرحية مثالا للصديق والإخلاص وفعل الخير والفضيلة بصفة عامة. ولكن أكبر تجديد أدخله يوريبيديس على الأسطورة هو المتمثل في مخالفته للروايات الأسطورية الأقدم. فقد جعل جنون هرقل يقع في نهاية حياته أى بعد إتمام أعماله البطولية الخارقة، وبذلك استطاع يوريبيديس أن يخلق من هرقل بطلا تراجيديا من الدرجة الأولى. فهو البطل الذى هزم كل أعدائه خارج وداخل الوطن، فوق وتحت الأرض. وعندما جاء ليقتطف ثمار إنتصاراته، أى ليعيش منعما سعيدا مع زوجته وأطفاله خطفت الأقدار منه هذه الثمار الغالية. فحلت عليه مصائب جد قاسية إذ فقد كل شيء في نوبة جنون لا ذنب له فيها. ولكنه عندما عاد إلى وعيه ووقف عند مفترق الطرق ليختار بين حياة الصبر على العذاب المرير أو التخلّي عن الحياة

في جبن وإستسلام للموت، إختار طريق الحياة وتحمل العذاب والمعاناة. وهذه كما يقول العلامة كيتو أنسب نهاية لهذه المسرحية لأنها تمثل ذروة إنتصارات هرقل أى إنتصاره على نفسه. لقد وضعنا الشاعر في النهاية وبعد أحداث مفاجئة أمام روح نبيلة تتعذب وتتألم. ولم يمه يوريبيديس المسرحية بإله من الإله كعادته وإنما بتحول داخلي يقع في نفس البطل الذي قهر اليأس وصمم على مواصلة الحياة مهما كانت آلامها^(١١).

لا يعالج يوريبيديس في مسرحية «هرقل مجنوناً» مسألة الحرب والسلام أو الرجل والمرأة - وهما الموضوعان المفضلان لديه كما سنرى - ولكنه يتناول تحليل شخصية رجل غير عاذى هو هرقل. فكتب مسرحية مرتبة الأحداث في خط درامى متعرج، حافل بنقاط الصعود والهبوط ولكنه ينتهى نهاية مأساوية تزيد من عظمة البطل. ولكن هذه المسرحية اليوريبيدية أكثر من غيرها إظهاراً لروح الشاعر المتمرد بعنف ضد النية السوداء الكامنة في الطبيعة، والمترصدة للإنسان في كل مكان وزمان. وإلا فلماذا تعاني شخصية فريدة مثل هرقل؟ ذلك البطل الذى عندما يظهر أمامنا لأول مرة عائداً من هاديس نراه في قمة النصر والنشوة وفي أوج العظمة والقوة. ولا يمضى وقت طويل حتى نراه وقد إنهار تماماً وصار حطام إنسان مطروحاً على الأرض منكس الرأس! ولعل ذلك ما دفع علماً مثل نوروود إلى القول بأن هرقل في هذه المسرحية ليس مخلوقاً خارقاً للطبيعة أو بطلاً نصف إله. فحتى أعماله البطولية - كما يرى نوروود - وإن كانت عظيمة فهي لا ترقى إلى حد المعجزات، ولولا ذلك لما جرؤ ليكوس على أن يعتدى على أسرته أثناء غيابه. فإذا كان هرقل ابن زيوس حقاً وبطلاً قوياً محبوباً كيف استطاع ليكوس أن يهدد أفراد أسرته مهما طال غيابه؟ كيف لا يخاف هذا الملك الطاغية غضب أهل طيبة؟ هذا كله يعنى - في رأى نوروود - أن يوريبيديس قد أراد أن ينزل هرقل من عليائه البطولية إلى مستوى البشر، فهو في المسرحية إنسان مميز وليس غير ذلك^(١٢).

ويقول بارمينتييه في المقدمة التى كتبها لمسرحية «هرقل مجنوناً» في طبعة بيديه الفرنسية أن يوريبيديس قد أراد بهذه المسرحية أن ينق صورة هرقل البدائية الشعبية من كل الشوائب، ويقدم لنا هرقلًا جديدًا ليس فقط فاعلاً للخير وإنما أيضاً خادماً

للإبشرية. فهو في هذه المسرحية ابن بار وأب ربحم وزوج 'مخلص وصادق محبوب'. إنه قبل كل شيء - والرأى لا زال لبارميتتية - بطل قادر على تحمل عذاب معنوى يفوق بكثير ألمه الجسدى^(٩٣). أما إهرنبرج فيرى أن يوريبيديس قد رفع هرقل في هذه المسرحية إلى أعلى مستوى من العظمة وصوره بطلا ذا أعجاد متلاثلة، فاعلا للخير من أجل كافة البشر، إنه مصدر زهو وفخر لأبيه أمفيتريون المسن، وهو نبع الوجود والاستمرار في الحياة بالنسبة لزوجته ميچارا. فنعم الابن ونعم الزوج ونعم الأب، إنه النموذج العظمة الإنسانية ومثال الفضيلة الآدمية في أرق صورها^(٩٤). ويعتبر جلبرت مورى هرقل يوريبيديس مثل الإنسان الكامل كما كان يتصوره أهل أثينا إبان القرن الخامس^(٩٥). ولأرنولد توينبى عالم التاريخ المشهور رأى في الموضوع، إذ يقول إن يوريبيديس الذى كان قد حاول أن يحفظ لهرقل بعض شيم البطولة في مسرحيته «الكيسيتيس»، قد رفعه في «هرقل مجنوناً» إلى ذروة البطولة الحقيقية ومصاف الأبطال النادرين^(٩٦).

ويسخر يوريبيديس في مسرحية «هرقل مجنوناً» (بيت ١٣٤٠ وما يليه) من المعتقدات الأسطورية البالية، التى تلصق بالآلهة جرائم الزنا والسرقة والخداع والكذب وما إلى ذلك من نقائص بشرية لا تليق بالكائنات السأوية. ويغض النظر عن أن تلك السخرية تعكس آراء السوفسطائية المتشككة والتمردة على المعتقدات البالية، فإن ما يقوله يوريبيديس في المسرحية يعطى لنا فكرة واضحة عن رؤيته الدينية. ويبدو لنا الشاعر كأنه يحلم بإله قوى الإرادة قوييم السلوك كامل الصفات لا يحتاج إلى شيء خارج ذاته. وفي إحدى الشلرات المتبقية من مسرحيات يوريبيديس الضائعة (شذرة ٢٩٢) يقول الشاعر والفيلسوف الشاعر «عندما ترتكب الآلهة شرورا فهي بالقطع ليست آلهة». أما في مسرحية «هرقل مجنوناً» فيرسم لنا المؤلف طريقا للتخلص من الخزعبلات الأسطورية الدينية. فبعد أن قتل هرقل المجنون أولاده وأهمهم وعاد إلى وعيه أخفى وجهه عن الشمس والناس كما تقضى التقاليد الدينية، التى تحرم على الإنسان المدنس أن يرى نور الشمس أو أن يخاطب الناس. فلما قدم ثيسوس خشى هرقل على صديقه من الدنس فطلب منه الابتعاد، ولكن ثيسوس رفض قائلا كيف يمكن للمرأة أن يدنس صديقه الحبيب؟ ثم يتساءل

وكيف يمكن لبشرى أن يدنس الآلهة وهم الأعلى والأقدر؟ وذلك على إعتبار أن الشمس قوة إلهية. وهكذا أفتع ثيسوس هرقل بأن يرفع وجهه للناس وأن يطالع السماء ويحلق في الشمس، وبذلك نجح بطلا يوريبيديس في أن يمزقا معاً كل خجة يمكن أن يتستر وراءها أو يتمسك بها المتشبهون بتلابيب الخزعبلات.

لقد أطلنا الحديث بعض الشيء عن «هرقل مجنوناً» لأن يوريبيديس - كما رأينا - كثف فيها خلاصة رؤيته لأسطورة هرقل، التي لعبت دوراً مهماً في الفكر والمسرح التراجيديين إبان القرن الخامس. ولأن هذه المسرحية من جهة أخرى قد مارست تأثيراً كبيراً في العصور التالية من تاريخ الدراما، إبتداء من سينيكا الشاعر والفيلسوف الروماني، ومروراً بعصر النهضة الأوروبية وإلى يومنا هذا^(١٧). وستتناول الآن بقية مسرحيات يوريبيديس.

عرضت مسرحية «ميديا» عام ٤٣١؛ وموضوعها الغيرة القاتلة التي شبت حرائقها في قلب الزوجة، التي تحمل المسرحية اسمها عنواناً. لقد هجرت ميديا الأهل والوطن وقتلت أخاها وهرت من مسقط رأسها كوخيس مع ياسون حبيبها. وتزوجا وعاشا في كورنثة زمناً وأحببا ولدين. لكن ما لبث ياسون أن هجرها ليتزوج بنت ملك كورنثة فتظاهرت ميديا بالإذعان للأمر الواقع، ولكنها - وهي التي كانت تمارس فنون السحر - أرسلت هدية مسمومة للعروس. إنه رداء مغموس في مادة سحرية ما أن لبسته العروس حتى إحترقت وهلك معها أبوها أيضاً. ولما عاد ياسون إلى بيت الزوجية يزيد ويرعد ويتوعد، وجد ميديا تغطى عربة مجنحة أرسلها إليها رب الشمس (هيليوس) - جدها الأسطوري - لكي ينقذها. ويهدف هذا التدخل الإلهي - أي إله من الآلة بالمصطلح النقدي - إلى إنهاء الأحداث وزرع الطمأنينة والاستقرار في نفوس الأبطال.. المهم أن ميديا وأمام ناظرى ياسون ذبحت ولديه وقلذات كبدها ولم تسمح له حتى بلمسهما. وتعد هذه المسرحية رائعة يوريبيديس بحق، فهي تتفوق على جميع مسرحياته بالإحكام في الحبكة الدرامية والتركيز في الحدث التراجيدي على شخصية البطلة. وجدير بالملاحظة أن الصراع الدرامي في هذه المسرحية لم يعد في غالبية صراعا بين الإنسان والآلهة - كما هو الحال عند أيسخولوس - ولكنه صار صراعاً داخلياً سيكولوجياً يحتدم بين الإنسان



شکل ٢٣

میدیا تقتل ولديها. إناء محفوظ بمتحف اللوفر بهاريس

ونفسه. وبعبارة أخرى بين النوازع المتضاربة داخل النفس الإنسانية^(٩٨).

ومن الطرائف التي تحكى حول مسرحية «هيوليتوس» أن يوريبيديس، بعد أن اكتشف خيانة زوجته الأولى له بعد زفافها بفترة وجيزة، كتب هذه المسرحية تعبيراً عن إحتقاره للجنس الناعم برمته. والجدير بالذكر أن الشاعر طلق هذه الزوجة الخئون وتزوج أخرى، فكانت الثانية أضل سبيلاً من الأولى. على أية حال فقد عرضت مسرحية «هيوليتوس» عام ٤٢٨ وبطلتها هي فايدرا التي وقعت في حب ابن زوجها الشاب العذرى هيوليتوس، الذي كان غارقاً في فنون الصيد بالغابات عازفاً عن النساء وشباك الهوى. فلما صد هيوليتوس عروض الغرام من قبل فايدرا وإحتقر خيانة هذه الزوجة لأبيه، إنتحرت وتركت رسالة لزوجها ثيسوس تنهم فيها هيوليتوس إنه بإغتصابها عنوة. فلما عاد الأب الغائب وعلم بذلك صب لعناته على إنه وتضرع إلى إله البحر بوسيدون أن يهلكه. وبالفعل إستجاب له بوسيدون وعاد هيوليتوس إلى المنزل بين الحياة والموت، بعد أن خرج له من البحر مخلوق وحشى تسبب في هلاكه. ثم ظهرت الربة أرفميس لكى تعلن الحقيقة كاملة وتكشف النقاب عن الاعيب إلهة الحب والجمال أفروديتي، وعن طهارة وبراءة هيوليتوس. فبندم ثيسوس مر الندم على ظلمه لإبنه الراحل. والتدخل الإلهى هنا - إله من الآلة بالمصطلح النقدي - يهدف إلى مساعدة البشر على فهم مغزى ما قد يغمض عليهم من الأحداث التي يشاهدونها على المسرح. كما أنه يعين المؤلف نفسه على حل عقدة المسرحية، فهو حل خارجى لها تأق به قوة إلهية ما مرفوعة على إحدى الآلات، وهى قوة فوق مستوى البشر والأحداث الأرضية الجارية على المسرح.^(٩٩)

وتدور مسرحية «هيكابي» - التي من المحتمل أن تكون قد عرضت عام ٤٢٥ - حول زوجة الملك الطروادى برياموس. وهى الآن أسيرة لدى أجائمنون ملك الملوك الإغريق، ونعنى هذه الأميرة الأسيرة التي أعطت إسمها عنواناً للمسرحية. وبالإضافة إلى معاناة هيكابي الأصلية والناجمة عن فقدان الوطن والأهل والسيادة والحرية، فإنها تتلق الآن نبأ تقديم إبنتها بوليكسينى قريناً على قبر أخيلليوس بطل الأبطال الإغريق ثم تأتيا أبناء أخرى محزنة تقع على أسماعها وقع الصاعقة، فهى تفيد بأن آخر أبنائها بوليديوروس، الذى كانت قد عهدت به إلى الملك بوليبيستور

ليصونه قد إنتهى أمره هو أيضاً، قتله هذا الملك نفسه المؤتمن عليه. وتضرعت هيكاي إلى أجاممنون سيدها ومليكيها وعشيق إبنها كاسندرا أن يتيح لها الفرصة لكى تنتقم من ذلك الملك خائن العهد ومبدد الأمانة الغالية. وبالفعل تمكنت هيكاي من الانتقام بوحشية فقتلت ولدى بوليبيستور أمام ناظريه ثم فقات عينيه. لكن بناء المسرحية ككل مفكك بعض الشيء.

أما مسرحية «أندروماخى» فيحتمل أن تكون قد عرضت عام ٤١٩. وبطلتها التى خلعت إسمها على المسرحية هى أرملة هيكتور بطل الأبطال الطروادى، ولقد أصبحت هى الآن أيضاً بدورها بعد تدمير طروادة أسيرة نيوبتوليموس الذى ولدت له إبناً حمل إسم مولوسوس ولكنه تزوج من هيرميونى بنت مينىلاؤس من هيليسى. ورأى مينىلاؤس ضرورة التخلص من أندروماخى وإبنا لسكى يخلو الجسو لإبنته هيرميونى، فتواصل حياتها الزوجية هادئة هائلة مع زوجها نيوبتوليموس ولا سها أن هيرميونى عاقر. وكادت خطة قتل أندروماخى تنجح لولا وصول بيليوس الذى أنقذ الأم وإبنا. وإزاء هذا الفشل أوشكت هيرميونى على الإنتحار، إلا أن إبن عمها أجاممنون أى أوربستيس قد وصل وأخلها معه بعد مقتل زوجها نيوبتوليموس فى دلى بتدبير من أوربستيس نفسه. وكما هو واضح تحفل هذه المسرحية بعدد لا بأس به من الأوغاد والخفوة، الذين لا يخفف من وطأة سلوكهم الكريه سوى نبل بيليوس وأمومة أندروماخى الحنون.

ومن الملاحظ أن يوريبديدس فى هذه المسرحية يشن هجوماً عنيفاً ويصب نقداً سافراً على إسبرطة. فهو يهجو الإسبرطيين وأخلاقهم وينتقد نظامهم السياسى وأسلوب حياتهم. وما لا شك فيه أن موقف يوريبديدس هذا يعكس الشعور الأثينى العام المعادى لإسبرطة غريمة أثينا على زعامة العالم الإغريق، والمشتبكة فى حرب طويلة معها منذ عام ٤٣١ وستممت حتى عام ٤٠٤ حيث ستهزم أثينا شر هزيمة فى نهاية هذه الحرب المعروفة بإسم الحرب البلوونيسية. ولنستمع لما يقوله يوريبديدس على لسان أندروماخى فى هذه المسرحية (بيت ٤٤٥ وما يليه) :

«يا مواطنى إسبرطة، يا أبغض كل البشر كافة، ومدبرى الغش، ياملوك الإفك وتخترعى المؤامرات الباغية بعقولكم اللثيمة

واساليكم الملتوية، دون أن تخطر لكم فكرة أمينة واحدة. خطا
أن تكون لكم الزعامة في هيلاس، أية خسة ليست في شرعكم؟
يا لتفشى القتل عندكم؟ وجرائم الكسب غير المشروع ألم تنتشر لديكم؟
كذابون، تقولون كلمة بشفاهكم وتخفون أخرى في قلوبكم!
هذا ما يلقاه الناس دائما منكم. ليحل الخراب بكم!

والسؤال الذى نود أن نطرحه الآن هو أليست هذه العبارات اليسيرة المقتطفة من
مسرحية «أندروماخي» كفيلة بأن تدل على براعة يوريبيديس في إستغلال الأساطير
التقليدية الموروثة من الماضى الملحمى العتيق لتصوير الحاضر المعاصر للشاعر ونقد
أحواله السياسية والاجتماعية؟ لقد كان يوريبيديس أئموذجا يحتذى في ذلك وكان على
المؤلفين الدراميين من بعده أن يتسموا خطاه وهم يعيدون صياغة الأساطير القديمة
أو وهم يستلهمون تراث الماضى. فإذا لم يكن الهدف من ذلك هو إستغلال الرموز
الأسطورية والقيم التراثية لتسليط الضوء على جوانب الحياة المعاصرة ما الداعى للعودة
إلى الأساطير أو التراث ككل؟

ولا تشترك مسرحية يوريبيديس «الضارعات» أو «المستجيرات» مع مسرحية
أيسخولوس بنفس العنوان في شيء سوى التشابه اللفظى في هذا العنوان فقط.
لمسرحية يوريبيديس تكل قصة حرب «السبعة ضد طيبة»، وهى مسرحية أخرى
لأيسخولوس كما نعرف. فبعد أن فشل الأبطال السبعة المهاجمون في دخول طيبة
لجأت أمهاتهم إلى إلبوسيس مركز عبادة الأسرار المقدسة الواقع غرب أثينا. وهناك
شملهن نيسوس ملك وبطل أثينا بحمايته ورعايته، وذهب بنفسه لغزو طيبة ولإعادة
بقايا الأبطال السبعة الذين قتلوا أثناء الهجوم، وذلك لكى يتم دفنهم بالمراسم الدينية
التقليدية. وهكذا تمجد هذه المسرحية مدينة أثينا في شخص ملكها وبطلها القومى
نيسوس نصير الضعفاء ومجير المستجيرين. ومن المحتمل أن تكون هذه المسرحية قد
عرضت عام ٤٢٠.

وعرض يوريبيديس مسرحية «الطرواديات» حوالى عام ٤١٥. ويقال إنه شرع في
نظمها بدافع شعور قوى بالمرارة إثنابه إزاء سلوك الأثينيين غير الحضارى عندما
دمروا جزيرة ميلوس التى لم يقترب أهلها ذنباً سوى أنهم إتخذوا موقف الحياد أثناء

الحرب الدائرة بين أثينا وإسبرطة ! ولذلك حفلت المسرحية بلوحات معبرة عن ويلات الحروب وعذاب المغلوب. إذ إستغل الشاعر أحسن إستغلال مصرير النساء الطرواديات اللاتي وقعن في الأسر مثل هيكابي وأندروماخي وكاسندرا وبوليكسيني والأمير الصغير أستياناكس. وهكذا يتضح لنا كيف كان يوريبديدس يترصد الأحداث السياسية المعاصرة وينتقد السلوك البربري في الحرب، سواء أكان مقترفوه من الإسبرطيين الأعداء، أو الأثينيين مواطنيه الأحباء. وهو يفعل ذلك في إطار تراجيديات قائمة على موضوعات أسطورية تراثية.

بيد أن يوريبديدس حوالي عام ٤١٢ قد تحول إلى نظم بعض المسرحيات ذات الطابع الرومانتيكي. وتبدأ هذه المرحلة بمسرحية «إفيجينيا بين التاورين» أو كما تسمى عادة «إفيجينيا في تاوريس». وفيها يتبع يوريبديدس رواية أسطورية مخالفة لما جاء عند هوميروس، وفخواها أن الربة أرتميس أنقذت إفيجينيا بنت أجاممنون، فلم تذبح قرباناً على المذبح في ميناء أوليس من أجل إنجار الأساطيل الإغريقية إلى طروادة، وإنما حملت إلى بلاد التاورين. وهم قوم يعبدون أرتميس بطقوس غريبة إذ يقدمون الأجانب الوافدين عليهم قرباناً على مذبح ربهم. ويوصل إفيجينيا إلى هناك أصبحت كاهنة معبد أرتميس، وشرعت تشرف على هذه الطقوس البربرية. ثم جاء أخوها أوريسيس - دون أن تتعرف عليه - مع صديقه بيلاديس إلى معبد أرتميس بحثاً عن وسيلة لتطهير أيدي أوريسيس من دم أمه كما أمره أبوللون رب النبوءات في دلفي. وطبقاً لطقوس العبادة المتبعة في المعبد كان على إفيجينيا أن تقدم الضيفين الوافدين قرباناً شهياً لأرتميس، ولكنها تعرفت في اللحظة الأخيرة على أخيها وصديقه فأنقذتها وهربت معها. وكاد ملك البلاد أن يقبض على ثلاثهم بعد أن ردتهم عواصف البحر الهائج إلى الشاطئ، لولا ظهور الربة أثينا التي أصدرت أوامرها للملك بالإذعان لمشئة الآلهة والسلاح لهم بالرحيل مع تمثال الربة أرتميس إلى بلاد الإغريق. ولولا هذا التدخل الإلهي لما إنتهت التراجيدية بهذه النهاية السعيدة. وهكذا تلعب حيلة يوريبديدس «إله من الآلة» دوراً مهماً في تحديد معالم الشكل والمضمون بهذه المسرحية وغيرها من مسرحياته.

ورأينا تأجيل الحديث عن مسرحية «إفيجينيا في أوليس» بعض الوقت - رغم

صلتها بموضوع المسرحية السابقة - لأنها لم تعرض إلا بعد وفاة يوريبديدس.

وهناك تراجيدية رومانتيكية أخرى هي « إيون » وتنتمى إلى هذه المرحلة من نتاج يوريبديدس. وفيها يغتصب الإله أبوللون كريوسا بنت الملك الأثيني إريخيوس، فلما وضعت طفلها ألقت به في العراء وحمله أبوللون إلى معبده في دلفي. ثم تزوجت كريوسا من كسوئوس حليف أبيها، فلما لم يرزق الزوجان بالخلف ذهبوا معاً إلى أبوللون في دلفي، هو لكي يستشير الإله في مسألة العقم وهي لكي تستفسر - خلصة - عن مصير ابنها الذي تركته في العراء. وجاءت نبؤة أبوللون إلى كسوئوس تنصحه بأن يصطحب إلى منزله أول إنسان يصادفه أثناء خروجه من المعبد. ونفذ كسوئوس ما أمرت به النبؤة. وكان هذا الإنسان الذي أخذه من أمام المعبد ويعيش معه الآن في المنزل هو إيون أى ابن أبوللون من كريوسا، التي لم تتعرف على فلذة كبدها واثارت على فكرة تبنيه. إذ كيف تقبل أن ترى ولداً ظنته ابن سفاح لزوجها؟! بل حاولت قتله فلما فشلت محاولتها واكتشف أمرها لجأت إلى معبد أبوللون هرباً من عقوبة الإعدام. وهناك أحضر لها كهنة المعبد قباط الطفل الذي كانوا قد إلتقطوه عندما وجدوه ملقاً في العراء. فتعرفت كريوسا عليه وعلى ابنها إيون من أبوللون. وهنا تظهر الربة أثينة لتكشف النقاب عن الحقيقة كاملة وتتنبأ بأن يصبح إيون هذا جد السلالة الأيونية. ويعود كسوئوس وكريوسا مع إيون إلى أثينا ليواصلوا العيش السعيد.

وعرضت مسرحية « هيليني » عام ٤١٢. وفيها يتبع يوريبديدس رواية أسطورية وردت عند الشاعر الغنائى ستيسخوروس وفحسوها أن هيليني الحقيقية زوجة مينيلائوس ذهبت لتقيم في مصر، وصورة وهمية فقط هي التي ذهبت إلى طروادة مع باريس وتسببت في الحرب المشهورة! وبعد إنتهاء المعارك يصل مينيلائوس مع هيليني الوهمية العائدة من طروادة إلى مصر. وهناك يصيبه الدهش والفرح لوجود هيليني الحقيقية في قصر الملك المصرى. وبعد إختفاء شبح هيليني أى الشخصية الوهمية تتولى هيليني الحقيقية أمر تدبير وتنفيذ خطة الهروب من مصر وذلك بمساعدة أخويها المؤهلين كاستور وبوليدوكيس. وتعد هذه المسرحية من أكثر مسرحيات يوريبديدس تشبعا بالنزعة الخيالية والميل الرومانتيكى.

وقبل عام من تقديم «هيليقي» أى عام ٤١٣ كان يوريبديدس قد عرض مسرحية «إليكترا» وفيها يقدم شيئا جديدا يختلف تمام الاختلاف عن معالجة أيسخولوس في «حاملات القرايين» وسوفوكليس في مسرحية «إليكترا» لنفس الأسطورة. إذ يجعل يوريبديدس بطلته إليكترا تتزوج من فلاح بسيط ومتواضع يعرف انه ما كان ليحظى بهذا الزواج الملكي لولا أن من يهمهم الأمر - أى كليتمنسترا وأيجيسثوس - يريدان أن لا تنجب إليكترا نسلا نبيلًا قد ينتقم منها لقتل أجاممنون. ولذلك فإن هذا الفلاح البسيط لا يعامل زوجته الأميرة معاملة النبد للنبد، بل يرفض أن يفقدها عذريتها فلا يعاشرها معاشرة الأزواج. وهكذا يجرى الجزء الأكبر من الحدث الدرامى فى المسرحية لا فى أجواء القصور العالية، بل فى كوخ وضيع يجمع بين البسطاء من الناس والنبلاء بسلوكهم من جهة، وأبناء الملوك والأمراء المفضوب عليهم من جهة أخرى. ولعل هذه المسرحية هى أكثر مسرحيات يوريبديدس إظهارا لميله نحو الواقعية، وإن كانت لا تخلو من لمسات رومانتيكية.

وعرضت مسرحية «الفينيقيات» حوالى عام ٤١١/٤١٠ وتتكون الجوقة فيها من أميرات فينيقيات جئن لإستشارة نبوة دلفى. ولكنهن توقفن بعض الوقت عند مدينة طيبة التى تربطن بها علاقة وطيدة، لأن مؤسس هذه المدينة هو كادموس الفينيقى جدهن. وجاء توقفهن بطيبة أيضا فى وقت حرب السبعة، أى هجوم السبعة قواد ضد طيبة بقيادة بوليبيكيس بن أوديب المطالب بدوره فى التربع على العرش من أخيه إتيوكليس. ويعلن العراف الأعمى تيرسياس أنه لا يمكن إنقاذ المدينة من هذه الهجمة الشرسة إلا إذا قُدم مينويكيوس بن كريون الملك قربانا. ويعترض كريون على ذلك بشدة ولكن ابنه الشاب الصغير مينويكيوس يقدم روحه فداء للمدينة، ويذبح نفسه فوق أسوارها من وراء ظهر أبيه. وعندئذ ينجح أهل طيبة فى صد المغيرين، ويعلن أن الأخوين الغريين إبنى أوديب على وشك اللقاء فى مبارزة فردية تحسم الموقف نهائيا. ولكن أمهما يوكاستى - التى أبقي عليها يوريبديدس حية بعكس ما فعل سوفوكليس فى «أوديب ملكا» - إندفعت لتحول بينهما. ولما كان الأوان قد فات وسبق السيف العذل قتل نفسها فوق جثتيهما، بعد أن كان كل منهما قد قتل الآخر.

وفي عام ٤٠٨ قدم يوريبديدس مسرحية «أوريستيس». وهى مسرحية ميلودرامية الطابع مثيرة الأحداث تتركز حول شخصية هذا البطل الذى أعطى اسمه عنوانا للمسرحية. وقد إنتابته حالة مرضية بسبب قتله لأمه، إذ أخذت ربات الانتقام أى الإيرينيات يلاحقنه أينما ذهب فأصبه بمس من الجنون. وفي حين هجره الجميع لم تبق إلى جواره سوى إليكترا أخته. وكانت مدينة أرجوس على وشك إصدار حكم بإعدامهما، وفجأة يظهر مينيلوس وزوجه هيلينى عائدين من طروادة. ويتوسل أوريستيس إلى عمه مينيلوس أن ينقذه على أساس أنه لم يفعل شيئا سوى الانتقام من قتلة أبيه أجامنون، أى من أمه كليتمنسترا وعشيقها أيجيسثوس. ولكن مينيلوس يخذل ولدى أخيه اللذين، بعد يأسهما من النجاة وتلبية لنصيحة من صديقهما بيلاديس، يخططان لقتل هيلينى وهى سبب الحروب الطروادية وسر الخراب والمصائب. ولكن هيلينى تحتفى بصورة غامضة فى رحلة عجيبة نحو السماء لتؤله وتصبح الربة الحامية للبحارة! ويلجأ أوريستيس وإليكترا إلى مينيلوس عمهما مرة أخرى ولكن بصورة مختلفة هذه المرة. إنها يهددان بقتل إبنته هيرميونى إن لم يتدخل لإنقاذهما. وهكذا تصل عقدة المسرحية - إن كانت هناك حقا عقدة درامية بالمعنى السليم - إلى الحد الذى يستلزم تدخل العناية الإلهية، أو بعبارة أخرى اللجوء إلى الخيلة اليوريبيدية المعهودة أى «إله من الآلة». فيظهر أبوللون ويملى إرادة السماء التى ترتب الأوضاع المرتبكة من جديد. ولعل هذه المسرحية هى أضعف مسرحيات يوريبديدس من ناحية الخبكة الدرامية.

ولم تعرض مسرحية «إفيجينيا فى أوليس» إلا بعد موت يوريبديدس عام ٤٠٦. ويقال إن الشاعر نفسه قد تركها ناقصة ليكملها إبنه قبل عرضها. وفي هذه المسرحية يضطر أجامنون ملك الملوك الإغريق - بناء على ضغط رجال الجيش - إلى أمر زوجته كليتمنسترا بالحضور مع إبنتهما الصغيرة إفيجينيا إلى أوليس، حيث ترابط الأساطيل الإغريقية استعدادا للإبحار صوب طروادة. وكانت حجته المعلنة إلى كليتمنسترا أنه سيتم تزويج الفتاة من أخيلليوس بطل الأبطال الإغريق. ولكنه كان فى الحقيقة بنوى تقديمها قربانا للإلهة أرتميس التى إشتربت ذلك حتى تتمكن الأساطيل من الإبحار. فلما وصلت كليتمنسترا مع إبنتها إلى أوليس علمت بالحقيقة

المؤلة وبذلت قصارى جهدها لإنقاذ فلذة كبدها إفيجينيا. ولكن الفتاة الصغيرة نفسها وبعد شيء من التردد والخوف الطبيعيين تتقدم عن طيب خاطر متطوعة لكي تذبح قربانا للآلهة وفداء للوطن.

وفي ربيع عام ٤٠٨ كان يوريبديدس قد غادر أثينا إلى مقدونيا تلبية لدعوة ملكها أرخيلاؤس الذي أراد أن يحيط نفسه بالمفكرين والأدباء الإغريق. ويبدو أنه قد تسنى للشاعر هناك أن يرى عن كثب طقوس عبادة إله الخمر ديونيسوس البدائية. وهناك أيضا نظم إحدى بدائعه «عابدات باكخوس»، وباكخوس هو إسم آخر لديونيسوس. ومن الغريب أن يوريبديدس في هذه المسرحية قد أعطى للجوقة دورا أكبر من المعتاد في كل مسرحياته السابقة. على أية حال فإن هذه المسرحية تدور حول محاولات بنثيوس حفيد كادموس وملك طيبة أن يقاوم عبادة ديونيسوس الجديدة. وباءت جميع محاولاته بالفشل والخراب والدمار، لأن أجافى أم هذا الملك العنيد كانت إحدى عابدات باكخوس المتحمسات أو بالأحرى «المجذوبات»، والتي انتهى بها الوجد إلى حد أن قطعت رأس ابنها وأخذت ترفعه عاليا وهي ترقص طربا ظنا منها - وهي في حالة جزل ديونيسي - أنها قد إفتست أسدا وفصلت رأسه عن جسده. وهكذا يكون إنتقام ديونيسوس إله الخمر والنشوة العنيف، وهكذا يكون إنتقام الآلهة الجدد وبطشهم بكل من يقف في طريقهم، وهو ما يذكرنا بمسرحية أيسخولوس «بروميثيوس مقيدا». على أية حال فلقد استطاع كادموس أن يعيد إلى أجافى وعيها المفقود وعندئذ لا يوقف حزنها ولا يهدى من روعها سوى ظهور ديونيسوس نفسه الذي جاءها يبرر لها إنتقامه الفظيع من الكافرين بعبادته ويتنبأ بمستقبل زاهر لمدينة طيبة.^(١٠٠)

ومن هذا الإستعراض السريع لمسرحيات يوريبديدس وموضوعاتها يلاحظ على الفور أنه أكثر واقعية من سابقه أيسخولوس وسوفوكليس، لأنه لم يحاول أن يضخم صورة أبطاله ولا أن يخفى عنا مثالبهم. فرغم الهالة الأسطورية التي إحتفظ بها هؤلاء الأبطال يحس المرء كأنهم جاءوا من واقع الأرض الأثينية إبان القرن الخامس، وليس من وحي الخيال المحض أو من نسج الأساطير فقط. وفي كل مسرحيات يوريبديدس يبذل الشاعر أقصى ما يستطيع ليظهر شخصياته على مستوى لا يرتفع كثيرا عن

مستوى الفرد العادى. وهو أكثر مؤلفى التراجيديات الإغريقية إهتماماً بتحليل النفس البشرية، ويبدى تورطاً ملموساً فى أمور الدين بكل صوره. ولكنه تورط التأمل المتدبر لا تورط المتدين المتعبد. فهو عقلانى متشكك فى معالجاته الأسطورية وآرائه الدينية. وهو فى مسرحياته ناظم أشعار غنائية ممتاز، وتظهر مقدرته الفائقة فى ذلك المضمار من أغاني الجوقة. ومع ذلك يشعر المرء بأن هناك شيئاً من التفكك فى أوصال البنية الدرامية اليوريبيدية حتى فى أحسن مسرحياته وأحكمها حبكة. إذ بوسع المرء فى بعض الحالات أن يفصل أغاني الجوقة عن الأجزاء الحوارية، حقاً إن كليهما رائع فى حد ذاته ولكنها لا يرتبطان ببعضهما البعض إرتباطاً عضوياً. والسبب هو أن دور الجوقة الدرامى عند يوريبيديس بصفة عامة قد تضاعف عما كان عليه عند أيسخولوس وسوفوكليس، حتى صارت أغاني الجوقة أقرب ما تكون إلى فواصل غنائية بين الأحداث المسرحية.

ولكن البنية الدرامية المفككة بعض الشيء كانت بالنسبة ليوريبيديس هى الوسيلة الأنسب لنقل أفكاره الجديدة، التى لم تكن هى أيضاً منسجمة تمام الانسجام مع عصر الشاعر. ذلك أن يوريبيديس المفكر يحتل مكانة كبيرة كمتحدث باسم مدرسة فكرية جديدة تضع الإنسان - لا اللاهوت - فى مركز الكون. فلقد كان يوريبيديس - كما سبق أن ألقينا - تلميذاً مخلصاً للسوفسطائيين، الذين كان أحد روادهم بروتاجوراس صاحب المقولة المشهورة «الإنسان مقياس كل شيء». وأطلقت هذه المقولة شرارة ثورة فكرية حقيقية فى وجه التقاليد البالية، ووجهت دعوة جريئة إلى الناس للبحث فى كل شيء من الديانة إلى العدالة ونظام الحكم وما إلى ذلك. وكان أول المستجيبين لهذه الدعوة هو يوريبيديس نفسه فهذا ما نلاحظه فى كل مسرحياته. فمثلاً كان يوريبيديس أول من قدم على المسرح شخصيات مأساوية فى بؤس تام وثياب مهلهلة، بل إختار بعضهم من أصل وضع، ومع ذلك منحهم نبلاً فى السلوك وعظمة متميزة فى الأخلاق. وبغض النظر عن أنه بذلك يحدث تجديدًا عميقاً فى مفهوم التراجيديات السائد آنذاك فهو أيضاً يبرهن على تشبعه بالتعاليم السوفسطائية التى ترى أن الفوارق الإجتماعية والتفرقة بين النبيل والوضيع ليست من صنع الطبيعة ولكنها من نسج العادات والأعراف.

وعبارة أخرى يريد يوريبديدس أن يضع مفهومًا جديداً للنبل لا يقوم على المولد والحسب والنسب، بل على صفاء النفس وطهارة القلب.

ويستخلص من تعاليم السوفسطائية أيضاً أن كل شيء في الدنيا له وجهان، مما لا يمنع أن ينشأ حوله رأيان كلاهما صحيح. ولما كان الإقناع هو وسيلة السوفسطائيين الرئيسية لنشر مبادئهم وتدريسها فقد كانت الخطابة بكل أساليبها البلاغية هي الجزء الجوهرى في برامجهم التعليمية. ولذلك سيطر العنصر الخطابى البلاغى على مسرحيات يوريبديدس مما يثقل على البنية الدرامية ويأتى أحياناً على حساب رسم الشخصيات ويضر بالمساواة.

حقاً إن كل خصائص الأفكار السوفسطائية لجدها في مسرحيات يوريبديدس. فالإنسان عنده لم يعد الشريك الأضعف أمام الآلهة في هذا الوجود، ينقاد لأوامرهم إنقياد الأعمى أو يجبر على ذلك بالعذاب والمعاناة لكى يحصل في النهاية على الحكمة المستفادة. بل إننا نلاحظ في مسرحيات يوريبديدس إنعكاساً واضحاً لمقولة بروتاجوراس المعروفة «أنا لا أعرف شيئاً عن الآلهة وما إذا كانوا موجودين بالفعل أم لا وما هي هيئتهم؟ هناك عوائق كثيرة تحول بينى وبين أن أعرف كل ذلك. وأول هذه العوائق أن الآلهة غير مرئيين، وثانيها أن حياة الإنسان مهما طالقت قصيرة للغاية». هكذا كان السوفسطائيون يتهمون بالكفر والإلحاد وعدم الاعتقاد في آلهة الأولمبوس. ومن السهل علينا الآن أن نتفهم لماذا إنسحبت ظلال هذا الإتهام على يوريبديدس نفسه وهو ابن الحركة السوفسطائية البار.^(١٠١)

يبدو أن يوريبديدس المفكر الفيلسوف لم يكن يصدق الكثير من الأساطير الإغريقية، فهو يدعو الناس إلى أن يخضعوها للتفكير العقلانى. لقد جعل الراعى في مسرحية «إفيجينيا بين التاورين» يتحدث عن أسطورة مطاردة ريات الانتقام أى الإيرينيات لأوريستيس - بسبب قتله لأمه - وكأنه يشخص حالة مريض مصاب بنوبات الصرع والتشنج يقول الراعى (أبيات ٢٦١ وما يليه):

«وفي هذه الأثناء توقف أحد الغريبين (أى أوريستيس) - وهو يغادر الكهف الصخري - وراح يهز رأسه بعنف إلى أعلى وإلى أسفل، وهو يعوى ويرتفع حتى أطراف أصابعه في نوبة متشنجة. وصلح كما يصيح الصياد: هنا يا بيلاديس!

٣٢٥

أتراها؟ هناك أو ترى تلك الآن؟ وتلك الأفعى الجهنمية النهمة إلى دمي بأحشاشها الخفيفة، كلها فاعرة أفواهها لتلدغني؟ وهذه الثالثة تنفث النار والموت من بين ملابسها، تخلق إلى مرتفع صخرى وأمى بين ذراعيها لتقذفها من هناك فوق رأسى، باللهول! ستقتلنى، إلى أين أفر؟».

ويضيف الراعى معلقاً وكأنه المتحدث بلسان يوريبديدس:

«لم نر تلك الأشكال الرهمية، لكنه حَسِبَ خوار البقر، ونباح الكلاب أصواتاً تصدرها رياح الإنتقام الإبرينيات... نزع سيفه، واندفع كالسبع في وسط العجول يقطع خواصرها ويعلن بسيفه جوانبها، وهو يحسب أنه بهذا يدفع عن نفسه رياح الإنتقام، حتى تغطي زيد البحر بجملط الدماء» (قارن أيضاً أبيات ٩٣٠ وما يليه).

ولى نفس المسرحية «إليجينيا بين التاورين» تقول البطلة - وهى نفسها كاهنة معبد أرتميس - مشككة حتى في حقيقة الربة التى كلفت بخدمتها (أبيات ٣٨٠ وما يليها):

«إن أدبى تلك الخديع المراوغة لأهتنا، فإذا سفك رجل دم آخر، أو حتى مجرد أنه لامس امرأة في مخاض الوضع أو وضع يده على جثة، فلأنها تصده عن ملامحتها باعتباره دنسا. ومع ذلك فهى ذاتها تتلذذ بتقديم الناس أضحيات بشرية قرباناً لها... إننى أرجع أن سكان هذا البلد قد يكونون هم أنفسهم من سفاحى دم البشر وينسبون هذه النقيصة فيهم إلى ربهم. لأننى لا يمكن أن أعتقد في أن إلهاً بهذا الجرم!».

ووقع إختيارنا على فقرتين من «الطرواديات» يردان على لسان هيكابى، حيث تقول في الأولى (أبيات ٨٨٢ وما يليها):

«أنت يا من ترفع الأرض، يستقر عليها عرشك، لغزا يفوق إدراكنا! سواء أكنت زيوس، أو ضرورة طبيعية، أو عقل إنسان. إننى أدعوك فلأنك لتسلك مسالكاً مبهمة، بيد أنك تقود مصائر البشر نحو العدل».

فى هذه الفقرة يتساوى العقل البشرى مع القوة الإلهية المهيمنة على الكون

كله. أما في الفقرة الثانية (بيت ٩٧٠ وما يليه) فتعلق هيكابي على أسطورة مسابقة الجمال بين هيرا وأثينة وأفروديتي الربات الثلاثة اللائي إحتكن إلى الأمير الطروادي باريس فيما بينهن. تقول هيكابي:

«فأنا لا أستطيع مطلقاً أن أؤمن بأن هيرا أو العذراء بالاس (أثينة) خليقتان بإرتكاب تلك الحماقة، فتبيع الأولى مدينتها أرجوس للأجانب، أو تقبل بالاس (أثينة) بأى حال أن تخضع مدينتها أثينا عبدة ذليلة للفرجييين. وقد جاءتا إلى إيدا في العوبة صبيانية نزقة للتنافس على شرف الجمال! إذ لم تشغل الإلهة هيرا فؤادها باللهفة على نيل جائزة الجمال؟ ألتحصل على زوج أرق من زيوس؟ أم هل كانت أثينة تريد أن تجمد من بين الآلهة زوجاً، وهى التى - بسبب نفورها من الزواج - ظفرت من أيها بالرضا أن تبقى عذراء؟ لا تحاول أن تنسى حماقة للربات... ولن تقنعى بهذا العقلاء».

لقد كان يوربيديس مؤلفاً إنسانياً بكل معانى الكلمة لأنه كرس عبقرته وقريحته للتعبير عن الإنسان ورغباته، وحاول الغوص في أعماقه وسبر أغوار مشاعره الداخلية من حب وكرامية، غيرة وخوف، لذة وألم. ولهذا السبب نفسه كانت النساء في مسرحياته - كما قد لاحظنا - يلعبن دور البطولة في الغالب لأن مسرح يوربيديس في جوهره هو مسرح العواطف العنيفة. والنساء هن الأقدر على التعبير عن مكنونات النفس، وهن الأكثر إظهاراً للإنتعالات بطبيعة الحال. وليس من الحكمة قط أن نتهم يوربيديس بأنه عدو المرأة، أو أن نصدق الروايات الأسطورية التى تقول إن النساء قد مزقنه إرباً إرباً بعد أن إشتد هجومه عليهن فلم يجدن من وسيلة لإسكات صوته سوى بقتله على هذا النحو الفظيع! كما أنه ليس من الصواب أيضاً أن نعتبر يوربيديس من أنصار المرأة، ولكنه فقط بالنسبة لهذه القضية وكل القضايا التى تعرض لها في مسرحياته - كقضية الدين مثلاً - كان دارساً متأملاً وباحثاً متشككاً ليس إلا. ومن ثم فإن تهمة العداوة للمرأة الموجهة إلى يوربيديس جاءت نتيجة لمخالفته العادات والتقاليد السائدة في المجتمع الأثينى آنذاك، والتى لا تنظر بعين الرضا إلى المرأة التى تجرى سيرتها على السنة الرجال قدحاً أو حتى مدحاً.

ويستطيع الباحث المدقق لو قرأ مسرحيات يوريبيديس بعناية أن يضع يده على ملامح صورة مشرقة ومشرقة للزوجة الوفية. يرسمها الشاعر بكلمات صريحة على لسان أندروماخي في «الطرواديات» (أبيات ٦٤٧ - ٦٥٦) إذ تقول:

«سواء أكان هناك ما يؤخذ على الزوجة أم لا، فإن مجرد تغييبها عن البيت يجلب في إثره سمعة سيئة. وهكذا فإنني تخلت عن أية رغبة في فعل ذلك. وبقيت دائماً في بيتي. كما لم أسمح لذي بالقيمة الخبيثة التي تعشقها النساء، وإنما رضيت أن يكون لي عقل راجح لا يحكي إلا الحكاية الصادقة، واحتفظت بلساني صامتاً وبعيني خفيضة أمام زوجي، وكنت أعي جيداً متى يجوز لي أن أغلب زوجي ومتى ينبغي علي أن أنضغ له وهو يغلبني».

وفي مسرحية «أندروماخي» (بيت ٢٠٦ وما يليه) تقول هذه البطلة مخاطبة هيرميون الزوجة الفاضلة:

«إنها ليست عقاقيزي السحرية التي تجعل زوجك يكرهك، بل إنه لفشلك أنت في أن تثبتي أنك عون له. هنا يكمن سر الحب الوحيد. ... ليس الجمال يا سيدتي، بل هي التصرفات الفاضلة التي تكسب قلوب أزواجنا».

وفي مسرحية «إفيجينيا في أوليس» (بيت ٧٤٩ - ٧٥٠) وعلى لسان أجاممنون يوجز يوريبيديس رأيه في المرأة ولا سيما كزوجة بالقول التالي:

«على الرجل العاقل أن يؤوى في بيته زوجة نافعة وطيبة، ولا فعليه أن لا يتزوج قط».

صفوة القول إننا لا نقبل إتهام يوريبيديس بعداوة المرأة، لا لشيء إلا لأنه حلل شخصيتها تحليلاً دقيقاً، وأوضح نقاط الضعف فيها. لأنه في مقابل هذه الصورة السلبية رسم صورة أخرى إيجابية للمرأة الذكية والزوجة الفاضلة الوفية.

بيد أنه لم يكن غريباً أن يتهم يوريبيديس في عصره بمختلف الإتهامات، وأن يكون هذا الشاعر المفكر والفيلسوف المتشكك موضع الرية والانتقاد من قبل

مواطنيه الأثينيين، لأنه كان يسبق عصره بمراحل كثيرة. فلم يكن على وئام وإنسجام مع معاصريه، لأنه كان تقدمياً ثورياً في آرائه، متمرداً في كتاباته. ولذلك لم يفز بالجائزة الأولى في المباريات المسرحية كثيراً، بل إن راعته «ميديا» لم تفز حين عرضت إلا بالجائزة الثالثة أى فشلت فشلاً ذريعاً. وما يخفف من دهشتنا أن نفس المصير كانت قد لاقته رائعة سوفوكليس «أوديب ملكاً». ويبدو أن الروائع لا تحظى حقاً أو دوماً بالتقدير المناسب ساعة ظهورها وبين معاصريها الذين يتركون مهمة هذا التقييم الموضوعى للأجيال التالية. ولقد هاجم شعراء الكوميديا - وعلى رأسهم أريستوفانيس - يوريبديدس هجوماً لا هوادة فيه. ويمكن أن نلاحظ ذلك في مسرحية «الضفادع» على سبيل المثال. ولكن العصور التالية كانت تميل إلى يوريبديدس وتفضله على الشعارين التراجيدين الآخرين أيسخولوس وسوفوكليس. وما يحكى في هذا الصدد أن الأثينيين المسجونين في صقلية استطاعوا بفضل إنشاد بعض أشعار يوريبديدس أن يحصلوا على امتيازات خاصة من سجانهم! هذا وقد إتكا الشاعر الفيلسوف الرومانى سينيكا على يوريبديدس أكثر من الشعارين الآخرين. وبذلك شق يوريبديدس - أى عبر تراجيديات سينيكا - طريقه إلى مسرح عصر النهضة والعصور الحديثة^(١٠٢) سابقاً في ذلك زميليه الآخرين. ولا أدل على شيوع مسرح يوريبديدس من أن النصوص التى بقيت لنا منه تفوق عدد ما وصل من نتاج المؤلفين الأثينيين الآخرين مجتمعين.^(١٠٣)

حقاً لقد أثارت التجديدات التى أدخلها يوريبديدس على شكل ومضمون التراجيديات الإغريقية الشكوك وعدم الرضا في بداية الأمر، فاعتبره معاصروه المقسب في إهميار الفن التراجيدى. وإنقلب الموازين وتبدلت المعايير فصار يوريبديدس إبان العصر الهيلينستى - أى بعد حوالى عام ٣٠٠ حتى نهاية القرن الأول - هو أفضل الشعراء التراجيدين. ومنذ ذلك الحين أصبح يوريبديدس في المقدمة من حيث الشيوع والذيع، وإن لم يخل الأمر من فترات هبوط وصعود في شعبيته بين الحين والآخر. حتى أنه كان يعتبر أحياناً رجلاً سيئاً ضل طريقه في الحياة، فإشغل بنظم الشعر التراجيدى وما كان ينبغى له أن يفعل ذلك. ولا شك أن هذا التيار الانتقادی العنيف الذى يصحو أحياناً ويخبو في غالب الأحيان هو من تأثير هجمة

أريستوفانيس الشرسة على يوريبيديس في «الضفادع» بصفة خاصة. وإن كان البعض يعزو ذلك إلى القول بأن مسرحيات يوريبيديس التي وصلت إلى أيدينا ليست كلها من أعماله الممتازة. فهي وإن كانت تفوق في العدد مجموع ما وصلنا من نتاج الشعاعين الآخرين، أيسخولوس وسوفوكليس، إلا أن مسرحياتهما الباقية هي أفضل ما أبدعا. فكان القدر والتاريخ كانا يقفان بالمرصاد ليوريبيديس! ومن اليسير علينا أن نوضح عدم دقة أو وجاعة هذا الرأي الساذج. فنحن في الواقع لا نعرف عن يقين طبيعة المسرحيات المفقودة من إنتاج هؤلاء الثلاثة جميعاً، فكيف نؤكد أن ما وصلنا هو أسوأ أو أفضل مما لم يصلنا؟

ومن أهم الانتقادات المسلطة على يوريبيديس أنه أفسد التراجيديا وأفقدنا رونقها وجمالها بما أدخله عليها من واقعية حطمت الهالة الأسطورية لأبطاله وشخصياته. وما لا شك فيه أن هذه التهمة الباطلة تستند على شيء طفيف من الصحة، وهو أمر باعد بين الشاعر وأهل عصره الذين كانوا يقصدون أبطال الأساطير، والذين كانوا قد شاهدوا أبطال أيسخولوس وسوفوكليس ذوى العظمة والأبهة. ولكن هذه التهمة نفسها التي تباعد بين يوريبيديس وعصره تقربه إلى نفوس الأجيال التالية، بل وإلينا نحن المحدثين الذين بالطبع لم نعد نشعر بأية قدسية تجاه الأبطال الأسطوريين. ولعل في ذلك ما يمكننا من تقدير مدى جرأة يوريبيديس المتمرد على معتقدات زمانه. وجدير بالذكر أن الواقعية الملموسة في مسرحياته ليست واقعية فوتوغرافية، ولكنها ذات طابع شعري خيالي كتلك الواقعية التي ظهرت إبان العصر الإليزابيثي في إنجلترا. وإن كانت واقعية يوريبيديس الشاعر الإغريق أكثر صقلًا وأعمق فناً.

ومن أبرز الانتقادات التي عانى منها يوريبيديس القول بأنه أظهر شخصياته أكثر تشبهاً بالشر مما هم عليه في الأساطير، أو حتى أكثر مما تقتضى الواقعية الفنية. وقيل أيضاً إنه سلط الأضواء الساطعة على الجوانب المظلمة للنفس البشرية. وما أسهل الرد على مثل هذه الانتقادات، ويكفى أن نذكر أصحابها بأن يوريبيديس الذي قدم على المسرح شخصيات شريرة مثل ليكوس في «هرقل مجنوناً» ومينيلوس في «هيليني»، هو نفسه الذى أبدع في رسم شخصية الزوجة الوفية النادرة

الكيستيس في المسرحية المسماة بإسمها. وهو أيضاً الذى يقدم هرقل في مسرحية «هرقل مجنوناً» بطلاً ذا عظمة وفضيلة لا ينكرهما ناكز عنيد. بل إن شخصيات يوريبيديس الشريرة ليست كلها من الشر الخالص. فياسون على سبيل المثال في مسرحية «ميديا»، ذلك الرجل الذى أنكر الجميل وغرق في أنانيته المزدولة أظهر حناناً أبويّاً لا نظير له وحزناً بالغاً ينفطر له القلب في المشهد الأخير للمسرحية بعد قتل ولديه. ولا شك أن هذا المشهد يكسب لياسون بعض العطف ويسترد له شيئاً من الحب، فهو على أقل تقدير ليس إنساناً شريراً أو كريهاً تماماً. ونفس ميديا، تلك المرأة الغيور التى قتلت ولديها بيديها وسبب الحب ليست أيضاً خالية من المشاعر النبيلة. ويكفى أن نتذكر أنها في الأساس المرأة التى ضحت منذ البداية بكل شيء من أجل حب زوجها. فهذا أمر يضمن لها تعاطفنا من اللحظة الأولى. صفوة القول إن يوريبيديس يمازج ويزاوج بين الخير والشر، الحب والكراهية، النبل والخسة وهو يرسم شخصيات مسرحياته، وذلك طبعاً لأنه من أبجديات الفن التراجيدى السليم.

وقديماً قال أريستوفانيس إن تركيز يوريبيديس على العاطفة الجنسية في مسرحياته أمر لا يتفق مع وقار الفن التراجيدى. ولحسن حظ يوريبيديس أننا لا يمكن أن نقبل آراء أريستوفانيس هذه ولو تبيننا مقاييس ومعايير أثينا القرن الخامس نطسها. لأن إتهام أريستوفانيس لزميله يوريبيديس بإختيار «أساطير الحب الشاذ» وكذا «النساء الزانيات» و«الزيجات غير المقدسة» عن عمد هو إتهام مرفوض لسبب بسيط جداً وهو أنه ليس هناك أكثر شذوذاً في الأساطير من أسطورة أوديب الذى قتل أباه وتزوج أمه. ومن معطيات هذه الأسطورة خلق سوفوكليس رائعته - بل رائعة العقل البشرى كما يرى البعض - «أوديب ملكاً». أما أولئك الذين لا زالوا ينتقدون يوريبيديس لأنه يتناول دراسة العواطف الجنسية الحادة عند بعض النساء، فعليهم أن يغمضوا أعينهم وهم يطالعون معظم النتاج الروائى والشعرى والمسرحى والتلفزيونى والسينمائى السائد فى أيامنا هذه. وليست هناك بين شخصيات يوريبيديس النسائية من هى أكثر حدة وشذوذاً من فايدرا في مسرحية «هيبوليتوس» ١، ولكن يوريبيديس من بداية المسرحية يوضح لمشاهده وقرائه أن فايدرا وقعت ضحية

تصارع الآلهة، فهم الذين أصابوها بهذه الحب الشاذ تجاه ابن زوجها ولقد قاومت بشدة وفشلت. وكانت المربية هي التي كشفت أمرها، وفي النهاية إنتحرت فايدرا هرباً من الخزي والعار وفي ذلك تطهير لها ولسيرتها. ولكننا على أية حال لن نستطيع أن نرى مقدار ما بذله يوريبيديس من جهد ليبرر سلوك فايدرا أخلاقياً ودرامياً إلا إذا قارنا هذه المسرحية بمسرحية سينيكا التي بها يقلد ويعارض هذا الشاعر الفيلسوف الرومان النموذج الإغريق أى مسرحية يوريبيديس. فلقد أصبحت فايدرا عند سينيكا امرأة فاجرة منحلة لا تسترد في السير على طريق الرذيلة ولا تقاوم في إصرار إغواء شيطان الحب^(١٠٤).

وكما سبق أن ألقنا فإن تأثير يوريبيديس على المسرح الأوربي منذ عصر النهضة يفوق تأثير أى شاعر تراجيدى إغريق آخر. ولا يتسع المجال للدخول في تفاصيل هذا الموضوع ونشير فقط إلى تأثيرات يوريبيديس على ميلتون وراسين. ولقد كتب الأخير ثلاث مسرحيات مستوحاة من يوريبيديس وهي «أندروماك» و«إفيجينى» و«فيدر». كما أثارت مسرحية يوريبيديس «ميديا» شاعرية بايرون. أما أعظم شعراء ألمانيا قاطبة أى جوته فقد كتب «هيلينا» و«إفيجينى» مستلهماً يوريبيديس وفنه. وجوته هذا هو القائل إن كل الذين ينكرون عظيمة يوريبيديس ليسوا إلا بؤساء يرى لهم بسبب عجزهم عن إستيعاب سر عظمتهم، أو هم دجالون لا ضمير لهم يريدون بهجومهم عليه أن يضحكوا في ذواتهم. وليس بوسعنا إلا أن نعتزف لهم بأن هذا الهجوم من جانبهم قد نجح فعلاً في أن نعطيهم حججاً أكبر بكثير مما يستحقون في الواقع!

وجدير بالتنويه أن شعراء الثلاث التراجيدى الخالد أيسخولوس وسوفوكليس ويوريبيديس قد تعاصروا، ولكنهم بشخصهم وطبيعة فن كل منهم ينتمون إلى ثلاثة أجيال مختلفة. حتى أن ناقدًا مرموقاً مثل كيتو وصل به الإقتناع بذلك الاختلاف فيما بين الشعراء الثلاث إلى حد أنه إقترح تسمية مسرح أيسخولوس بالتراجيديا القديمة ومسرح سوفوكليس بالتراجيديا الوسطى أما مسرح يوريبيديس فقد سماه بالتراجيديا الحديثة^(١٠٥). وذلك على نسق مراحل الكوميديا الثلاث.

الفصل الثالث

الكوميديا

بين الميلاد السياسى والإستغراق الذاتى

١ - أريستوفانيس من الكوميديا القديمة إلى الوسطى

لم يحدد التقسيم السكندرى إلى كوميديا أتيكية «قديمة» وكوميديا «وسطى» و«حديثة» سنة معينة تفصل بين كل فترة وأخرى، فهو تقسيم يقوم على أساس التطور الذى طرأ على شكل ومضمون الكوميديات. بيد أن بعض النحاة المتأخرين قالوا إن الكوميديا الوسطى تقع فى الفترة بين عامى ٤٠٤ و ٣٣٨ (أو ٣٣٦ أو ٣٢١). ومن المستحسن أن نحدد فترة الكوميديا القديمة بالفترة الواقعة بين القرن الخامس وأوائل الرابع. وهكذا نلاحظ تداخل تواريخ الفترتين وهو حال التاريخ الأدبى بصفة عامة، إذ لا يعترف بالفواصل القاطعة المانعة. بدأت الكوميديا القديمة إذن قبل منتصف القرن الخامس بالشاعرين الأثينيين كراتينوس (حوالى ٥٢٠ - حوالى ٤٢٣)، وكراتيس الذى فاز بأول جائزة فى المباريات المسرحية عام ٤٥٠. وتتميز الكوميديا الوسطى بالتحسار دور الجوقة واختفاء البراباسيس أى الخطائب المباشر (أنظر فيما يلى). وبدلاً من أن تساهم أغاني الجوقة فى تطوير الحدث الدرامى كما كان يحدث فى الكوميديا القديمة التى سنتحدث عنها بالتفصيل بعد قليل، أصبحت هذه الأغاني فى الكوميديا الوسطى والحديثة بمثابة فواصل (embolima) بين المناظر. وبلغ الأمر إلى حد أن المتأخرين إكتفوا بوضع كلمة الجوقة (chorou) مكان هذه الأغاني، تاركين للقائمين على عرض كل مسرحية مهمة وضع الأغاني التى تروق لهم. ويضاف إلى هذه التغيرات الشكلية تغيرات أخرى فى المضمون، إذ أن

التلميح (hyponoia) حل محل النقد الصريح والهجاء علانية. وتخلت الموضوعات السياسية عن مكان الصدارة للموضوعات الأدبية والفلسفية والأسطورية. وتعد الكوميديا الوسطى مرحلة تحول وانتقال إلى الكوميديا الحديثة التي تنتمي إلى الشطر الأخير من القرن الرابع. وهي تصور حياة المجتمع الهيلينى المختلف تمامًا عن مجتمع «البوليس» (Polis) أى «المدينة - الدولة» أو «دولة المدينة» إبان العصر الكلاسيكى.

أما إذا أردنا أن ندلل على مدى صحة القول بأن الكوميديا القديمة كانت مرآة عصرها فلنأخذ نورد ما يحكى. أى أن طاغية سيراكوساى (سراقوسة) ديونيسيوس الأول (٤٣٠ - ٣٦٧ تقريباً) أراد ذات مرة أن يعرف كل شيء عن النظام الأثينى شعباً وحكومة، فطلب من أفلاطون أن يمدّه بالمعلومات الضرورية، لما كان من الأخير إلا أن أرسل إليه مسرحيات أريستوفانىس. فالكوميديا القديمة، رغم نكاتها التقليدية وأسلوبها الساخر ونقدها الكاريكاتيرى السافر، تصور ظروف العصر والمجتمع الذى نشأت فيه، فهى مستوحاة من مشاكل أثينا إبان الحروب البلبوبونيسية وما بعدها. وخلف الشخصيات المأجنة والأقنعة الكوميديية غريبة الشكل والمواقف المضحكة والمصطلح اللغوى التقليدى أو المألوف وتفنن الشاعر الفذ تكمن صورة حياة مرسومة بالألوان الطبيعية لحقائق الوضع الأثينى. وهى صورة فريدة لم تتكرر فى أى زمان أو مكان آخر. وجدير بالذكر أن الكوميديا القديمة لا تستمد موضوعاتها من الأساطير، ومن ثم تتميز على التراجيديات بآتساع المجال أمامها لمعالجة الأحداث المعاصرة معالجة مباشرة متأنية، بدلاً من الإشارة المتعجلة أو العبارة الرمزية الموجزة. نعم فلقد حاول شعراء الكوميديا علاج بعض الأمراض الإجتماعية كضغف الأثينيين الشديد بإقامة الدعاوى القضائية والإختلاف إلى المحاكم. بل لقد أصبح المسرح الكوميدي نفسه منصة يستدعى إليها السياسيون وتمثل القضايا السياسية والإتجاهات الفكرية ذاتها، لا من باب السخرية والتندر فحسب بل من أجل المناقشة والتحاوير، الذى شارك فيه الشاعر والممثلون والجوقة من ناحية والحكمون والجمهور من ناحية أخرى. ولقد كان هذا الجمهور متقلب المزاج، يتموج بين التصفيق الحاد والصفير المستهجن والضحك الباسم والمقاطعة الفظة المثيرة للشغب والضجيج.

على أننا في الكوميديا القديمة نجد الشخصيات والأحداث غير حقيقيين أو فوق الحقيقة، أى بعبارة أخرى لا يمكن تصور وجودهما الفعلى. ولكن الأساس الذى تقوم عليه الأمور أو الذى نشأت منه المواقف الكوميدية ما هو إلا «الواقع الفعلى» نفسه أى الحياة السياسية والاجتماعية فى أثينا. ولعل هذا التناقض العجيب بداخل مضمون الكوميديا القديمة من أكثر الأشياء التى تدهشنا وتشدنا إليها بقوة. ونعنى المزج بين أقصى الحقيقة واللاحقى، والجمع بين الحياة الواقعية الملموسة وخيال الحكايات الخرافية. وعلى ما بين هذين العنصرين من تناقض إلا أنها عند أريستوفانيس يمثلان إلتقاء رومانتيكيا بين سمتين جوهريتين فى فن شاعر الكوميديا. فترجاييوس فى مسرحية «السلام» (عام ٤٢١) يمتطى صهوة خنفساء عملاقة متجهًا بها إلى الفضاء لكى يحضر ربة السلام من السماء. ولكنه فى إطار هذه الصورة المفرطة فى الخيال لا ينتمى إلى عالم الأساطير، وإنما هو فى المسرحية أولاً وأخيراً رب أسرة (paterfamilias) بسيط وصاحب مزرعة كروم، أى أنه جزء حى من الواقع الأثينى المعاصر للشاعر. ويقال نفس الشيء عن ظهور الجوقة المفاجئ فى السماء بمسرحية «الطيور» (عام ٤١٤)، حيث لا يعرف الشاعر نفسه ولا جمهوره كيف إنتقلت إلى هناك وبأية معجزة! وفى الحقيقة فإن «مدينة الطيور» تعد تجسيدًا ملموسًا لعالم أريستوفانيس المفرط فى الخيال ولكن البشر الذين تصادفهم هناك هم أنفسهم الأثينيون بكل مشاكلهم وأنماط سلوكهم وملامح شخصياتهم. وهكذا نجد فى كل مسرحيات الشاعر مزجًا فريدًا بين الواقعية المحسوسة واللاواقعية المسرفة فى الوهم والخيال، وتزواجًا بين الحقيقة وضدها وذلك فى صورة واحدة متجانسة الأشكال ومنسجمة الألوان والظلال.

وهذا يعنى أن الكوميديا الأثينية القديمة تعطى لنا صورتين لحياة المجتمع الأثينى إحداهما خيالية مصطنعة تهدف إلى خلق الجو الكوميدى وتصور الأمور فى حال أسوأ مما هى فى الواقع (in deteriore). والأخرى هى الصورة البسيطة التلقائية التى لم يعتمد المؤلف إلى رسم خطوطها، ولذا فهى أقرب ما تكون إلى الحقيقة الواقعية، لأنها ليست إلا إنعكاسًا للظروف الاجتماعية والسياسية السائدة. ولكن الشاعر بعبقريته الكوميدية الفذة استطاع أن يربط بين خطوط الصورتين ويوحد بين الواقعى

وغير الواقعى فيها، بحيث أن المحصلة النهائية هى صورة واحدة للمجتمع الأثينى، ولكنها صورة فريدة لا يصح أن نطلق عليها إسماً سوى «الصورة الأريستوفانية للحياة الأثينية».

وهذه الخاصية التى تتميز بها مسرحيات أريستوفانيس من شأنها أن تلقى أعباء جديدة على عاتق نقاد ودارسى هذا الشاعر عندما يشرعون فى قراءة أو تفسير أية فقرة منه، إذ يصعب فى الغالب تحديد أين تنتهى الحقيقة ومتى يبدأ الخيال وتنطلق سهام السخرية. وإذا كان سرفن أريستوفانيس يكتن فى مزجه لعنصرين متناقضين فى إطار صورة واحدة متجانسة، فإن ذلك قد أدى بدوره إلى أنه أصبح من المقبول والمقنع عند أريستوفانيس فقط أن نرى أناساً لا قيمة واقعية لهم بيد أن بوسعهم قلب النظام الكون رأساً على عقب. فها هو بيثيتايروس فى مسرحية «الطيور» وها هى براكساجورا فى «برلمان النساء» من بسطاء الناس ولكنهما يزعمان أنهما مصلحا الكون، وأنهما يهدفان عن طريق جنونهما العبقري إلى تغيير النظم السياسية والإجتماعية التقليدية الموروثة ويعتقدان أفكاراً طوباوية (مثالية) متطرفة. لقد كان على الشاعر الكوميدي أن يقف على أرض الواقع المألوف لدى جمهوره قبل أن ينطلق به معلقاً إلى ما هو غير مألوف أو واقعى أى فى عالم الخيال. وبذا بلغت الكوميديا القديمة على يد أريستوفانيس شأوا لم يكن ليدركه أى فن آخر من فنون الأدب الإغريق.

وغنى عن القول أن حديثنا عن الكوميديا القديمة هو حديث عن فن أريستوفانيس والعكس صحيح أيضاً. لأنه فيما عدا الإحدى عشرة مسرحية التى وصلت إلى أيدينا كاملة من أعمال هذا الشاعر لم يصلنا من الكوميديا القديمة شئ يذكر سوى شذرات متناثرة. وهكذا يمكن القول بأن معلوماتنا عن الكوميديا القديمة ليست كاملة، فهى تقوم على ما يرد هنا أو هناك لدى الكتاب القدامى المعاصرين أو اللاحقين لها. فنهم نعرف على سبيل المثال أن بعض الكوميديات لم تكن كما هو الحال فى مسرحيات أريستوفانيس ذات طابع سياسى. ويبدو أن الشاعر كراتيس - سالف الذكر - هو خالق الكوميديا القائمة على موضوعات شخصية خاصة أو قصص خيالية بحتة، ونهج نهجه الشاعر فيريكراتيس (كسب أول جوائزه فيما بين

عامى ٤٤٠ و ٤٣٠) وآخرون. بيد أن معظم أقطاب الكوميديا القديمة وروادها كانوا شعراء سياسيين بالدرجة الأولى. ونعنى بصفة خاصة الثالث الكوميدي الخالد كراتينوس - الذى سبق أن أشرنا إليه - إيبوبوليس (حوالى ٤٤٦ - ٤١١) وأريستوفانيس.

كان على الشاعر الكوميدي - السياسى - أن يكون متجاوبًا مع الأحداث المعاصرة، مما حم عليه أن يضيف إلى النص المسرحى أو يحذف منه ويعدل فيه حتى اللحظات الأخيرة قبل العرض مباشرة إذا إقتضت الظروف. ذلك أن موضوعات الكوميديا القديمة مستمدة من الحياة الإجتماعية وآثار الحرب والمهزيمة وحركات التغيير الإجتماعى والفكرى ومشكلة الزعامة السياسية. ولقد واجه الشاعر السياسى القديم بعض المخاطر والمحاذير وهو يتعرض بالنقد للحكام والقادة، وهى مخاطر ومحاذير واجهت أريستوفانيس الشاعر الشاب عندما قدم مسرحية «البابليون» (عام ٤٢٦) فأقيمت عليه دعوى القذف ووجهت إليه التهمة أمام «مجلس الشعب» على يد كليون الزعيم السياسى (أنظر فيما يلى)، الذى إدعى أن الشاعر قد عاب فى الحكام وأساء إلى الدولة فى حضرة الأجانب من الحلفاء الذين شاهدوا هذا العرض المسرحى. ولكن الشاعر عاود الهجوم على كليون بعنف أشد بعد ذلك فى مسرحية «الفرسان» (٤٢٤)، التى لا بد وأن كليون نفسه قد شاهدوها متخذًا مقعده فى الصف الأول من المسرح، والذى كان يخصص لعلية القوم والمكرمين من أبناء المدينة وضيوفها. وفى هذه المسرحية يصور الشاعر الشعب الأثينى تحت زعامة كليون كرجل عجوز أبله وخرف. ونحن نعرف أن الأثينيين لم يكونوا يسمحوا لشعراء الكوميديا بالسخرية من الشعب ولا بالإساءة إليه بأى شكل من الأشكال، لكنهم كانوا لا يرون غضاضة فى أن تستهدف السخرية الأفراد. ومن الملاحظ مع ذلك أن حرية شعراء الكوميديا فى النقد السياسى لم تكن مطلقة بغير حدود. ومن الغريب أن بريكليس العظيم رمز الديمقراطية الأثينية كان أول من فرض نوعًا من «الرقابة» عام ٤٤٠. وذلك عقب أحداث ثورة أهالى جزيرة ساموس الخطيرة^(١٦). وفى عام ٤١٥ حاول شخص آخر يدعى سيراكوسىوس (٩) أن يعيد الكرة^(١٧). ومن جهة أخرى فإن سلوك كليون سالف الذكر يوضح أنه كان بوسع أحد المواطنين أو أى

عضو من أعضاء «مجلس الشعب» أن يوجه الاتهام إلى أى شاعر كوميدى بحجة الإضرار بالصلحة العامة وكان بمقدوره أن يستدعيه أمام القضاء. هذا وقد جرت محاولات عدة لإصدار تشريعات تهدف إلى الحد من الهجوم على الأشخاص بالإسم (onomasti komodein)، كما يحدث على سبيل المثال فى مسرحية «السحب» عندما يهاجم أريستوفانيس سقراط الفيلسوف، وفى مسرحية «النساء فى أعياد التيسموفوريا» التى فيها يهاجم شاعر التراجيديات المعروف يوريبديدس.

ومع ذلك فإن مثل هذه الحالات الاستثنائية تؤكد القاعدة العامة أى الحرية الكبيرة التى تمتع بها الشعراء الكوميديون. فلم يحدث فى أى مكان غير أثينا ولا فى أى عصر سوى عصرها الذهبى أن هاجم الشعراء الكوميديون وسخروا علانية من بعض القادة السياسيين مباشرة وبالإسم. ولا يرجع السبب فى ذلك إلى إتساع أفق الأثينيين وتمتع المجتمع الأثينى بروح السخرية والدعابة فحسب، وإنما لأن الكوميديا أيضاً كانت تشكل جزءاً لا يتجزأ من حياة وتكوين الشعب الأثينى نفسه. ولذلك فإن الدعوى التى يقال أن كليون أقامها على أريستوفانيس إستندت إلى أساس وجود أجناب من الحلفاء المتفرجين على العرض المسرحى الذى سخر فيه الشاعر من النظام السياسى الأثينى. لقد كان جمهور المتفرجين من الشعب الأثينى يتكون من نفس الأفراد الذين يشكلون «مجلس الشعب». ولا مرأى فى أنه قد شهد المباريات المسرحية أحياناً - ولا سيما تلك التى تقام إبان مهرجانات ديونيسوس الكبرى - بعض الأجناب من الحلفاء وغيرهم من الزوار. ولكنهم فى مجموعهم كانوا قلة تذوب وسط الآلاف العديدة من الأثينيين أهل المدينة الأصليين.

يرجع أصل الكوميديا كما هو واضح من إسمها (الذى يجمع بين كلمة «كوموس» komos بمعنى «إحتفال أو موكب ريفى صاخب ومعربد» وكلمة «أودى» odo بمعنى «أغنية») إلى الأغاني والرقصات التى كانت تؤدى فى أنحاء الريف الإغريق إبان موسم الحصاد، ولا سيما قطف الأعناب المرتبط بعبادة ديونيسوس إله الخمر. وهكذا فقد نشأ هذا الفن المسرحى من إحتفالات دينية شعبية تشترك فيها جميع الطبقات والفئات فهو إذن جزء لا يتجزأ من الحياة فى دولة المدينة. ولقد لعب هذا العنصر - أى شعبية هذا الفن - دوراً أساسياً فى تشكيل الكوميديا

وتطورها. فغالبًا ما يشير الحوار في إحدى الكوميديات أو أغنية الجوقة في أخرى إلى المتفرجين كطرف يشارك في الأحداث. وبعبارة أخرى كان لجمهور النظارة دور مهم في رسم خطوط الحدث الدرامي في الكوميديا، لأنه من أجل هذا الجمهور كان الشاعر يحاول جاهدًا شرح وتفسير بعض الأمور الغامضة لتقريبها من أذهان الأفراد العاديين وعامة الشعب. وكان جمهور المتفرجين مع ذلك يظهر في الكوميديا الإغريقية أحيانًا على أنه الطرف الأكثر ذكاء من الممثلين فيأت رأيه ليحسم الخلافات، إذ يعرفون أمور الدنيا على نحو أفضل من أفراد الجوقة الذين يقفون أحيانًا في ذهول كالبلهاء. وإذا كان اللوم قد وجه أحيانًا إلى يوريبيديس لتقديمه نماذج من الحياة الشعبية، فإن مثل هذا النقد لا يمكن توجيهه إلى الشاعر الكوميدي لأن فنه ليس إلا قطعة من الحياة الشعبية نفسها. وإذا أردنا أن نضرب أمثلة على إشراك جمهور النظارة في الحدث الكوميدي فلدينا الكثير. هاك عجوز شمطاء تشكو مر الشكوى من أنهم يسخرون منها أمام هذا الحشد الغفير - أى الجمهور (راجع «الفرسان» بيت ١٣١٦ وما يليه و«بلوتوس» ١٠٦١ وما يليه). وتسأل الجوقة بائع السجق «أترى هذا الجمهور فوق المقاعد؟ ستصبح سيد هؤلاء جميعًا» («الفرسان» ١٦٣ وما يليه). ويتبارى منطق الحق ومنطق الباطل في مناظرة - أو مساجلة - أدبية عنيفة أمام جمهور المتفرجين («السحب» ٨٨٩ وما يليه) بهدف إشراك هذا الجمهور في الحكم على السوفسطائيين.

ونتيجة للتنافس المحتدم بين شعراء الكوميديا الذين يقدمون أعمالهم للعرض في مباريات مسرحية نجد عادة مدح الذات شائعة في المسرحيات الكوميديّة التي وصلت أيدينا. وللسبب نفسه نجد أيضًا عادة التهجم على الشعراء المتنافسين والتلقق أو التودد إلى المحكمين. ولم تظهر هذه العناصر كلها إلا لأنها كانت محببة إلى قلوب جماهير المتفرجين، الذين أصروا على وجود مثل هذه الإشارات الشخصية والأدبية في الكوميديا. وإن دل ذلك على شيء فإنما يدل على مدى إهتمام الجمهور بالشاعر والمباريات المسرحية والممثلين، وعلى مدى تورطه في العملية المسرحية برمتها. لقد كان الشاعر واحدًا من الشعب وكان الفن المسرحي من شأن كل فرد من أفراد المجتمع الأثيني كله لأنه جزء من حياة المدينة.

كان الشاعر يطلق نكاته «وقفشاته» على بعض المتفرجين، وربما ينتق بعض شخصيات الجمهور قبيح الشكل أو المشوهين ليكون موضوع السخرية ومثار الضحك. فهذه «عجوز فمطاء كانت أضحوكة الثلاثة عشر ألف متفرج» (بلوتوس) ١٠٨٢ وما يليه). وكثيرا ما يوجه الشاعر نقده للجمهور نفسه كأن يقول: «إن أعرف بعض الأصدقاء الذين يصوتون في سرعة بلهاء وهم يجهلون أثر ما يتخلون من قرارات» («برلمان النساء» ٧٩٧ وما يليه). حقا إن التلق كان من نصيب أفراد الجمهور في بعض الأحيان. بيد أن هناك فقرات لا نعرف إن كانت تعنى مدحا أو قدحا كتلك الشذرة (رقم ٣٢٣) التي يقول فيها كراتينوس «هلم أيها الجمهور يا من لا تضحكون للفكاهات فور سماعها وإنما تنتظرون إلى اليوم التالي أنتم ياخير من سحكم في فني! ولدنكم أمهاتكم للهرج والمرج الذي تحدثونه فوق مقاعدكم». وفي شذرة أخرى مجهولة المؤلف يعتبر ناسظها ترك الحكم على جمال مسرحيته لتصفيق السوقة أمرا مشينا (شذرة ٥١٨). وقد يتحول الجمهور الساذج غير الواعي بقدرة قادر إلى جمهور ذكي حصيد الرأي إن هو بالطبع صفيق للشاعر وحكم لصالحه أي ليفوز بالجائزة («السحب» ٥١٨ وما يليه، «الفرسان» ٢٢٨ و ٢٣٣). ويصل الأمر ببعض الشعراء إلى حد أن يصوروا الجمهور «مشاهدا مثاليا» متوقدا الذكاء للمعيا، ثقيفا لقيفا، يلتقط النكات بسرعة، ويستوعب أعوص النواذر وأشد الإهجمات إبهاما.

وبصفة عامة - كما سبق القول - يشبه تكوين جمهور الكوميديا الأتيكية القديمة تكوين «مجلس الشعب» الأثيني. ولذا نجد الشاعر الكوميدي يخاطب المتفرجين بنفس أساليب خطباء المجلس. ويبلغ التفاعل بين الشاعر والجمهور إلى حد أن الخطاب يتجه مباشرة من جانب الشاعر إلى جمهوره، إما على لسان الشخصيات أثناء الحوار أو في أغاني الجوقة أو في البراباسيس. يُطلب إلى الجمهور في كثير من الأحيان أن يصيح السمع ويركز الانتباه. ويؤخذ رأيه في الشخصيات التي تمثل على المسرح وهل تروق له أم لا، وما إذا كان يرغب في مشاركة «الطيور» - على سبيل المثال - حياة المتعة والإنطلاق. ويسأل كذلك أن يزود الخادم الذي يرعى خنفساء الروث بأنف مسنود («الفرسان» ٢٦ وما يليه، «الطيور» ٧٥٣ وما يليه،

«السلام» ٢٠ و ١٥٠ وما يليه). وتحت الجوقة المتفرجين على تأييد الشاعر الذى يقدم الجيد والجديد قولاً وفكراً («الزنانير» ١٠٥١ وما يليه). وتأتى الدعوة التقليدية فى نهاية المسرحيات بأن يشارك الجمهور فى الوليمة العامة الصاخبة. وبالطبع فإن هذه الدعوة التى ترد فى كل المسرحيات - (راجع على سبيل المثال «السلام» ١١١٥ و ١٣٥٨ وما يليه، «برلمان النساء» ١١٤٠ وما يليه) - ينبغى ألا تؤخذ مأخذ الجدا على أية حال فلقد نجح شعراء الكوميديا القديمة فى خلق جو تفاسل وإنسجام متبادل بين الجمهور والممثلين والجوقة، وهو ما يحلم بتحقيقه أتباع المسرح اللحمى فى أيامنا هذه إذ يدعون إلى تخطيم الحائط الرابع^(١٠٨).

وتتكون المسرحية الأريستوفانية من ستة أجزاء هى :

١ - البرولوج (prologos) وهو الجزء الذى يسبق دخول الجوقة ويعرض فكرة وموضوع المسرحية.

٢ - البارودوس (parodos) أى أغنية الجوقة أثناء دخولها الأوركسترا، وهو المكان الدائرى المخصص لها بالمسرح وتؤدى فيه الأغاني الأخرى ولا تتركه إلا فى نهاية المسرحية.

٣ - الأجون (agon) أى «مناقشة جدلية» أو «مباراة كلامية» أو «مناظرة» بين فردين حول نقطة شائكة هى الموضوع الرئيسى أو محور المسرحية ككل. وتستخدم هذه المناقشة أحيانا وتصل إلى حد المشادة أو الإشتباك الكلامى، المضحك بالطبع.

٤ - البراباسيس (parabasis) وهو الجزء الذى فيه «تتقدم الجوقة إلى الأمام» أو «تأخذ جانباً» لتخاطب الجمهور مباشرة بإسم الشاعر. ولقد تطور هذا الجزء من الكوموس الأصلى حتى أصبح محور الكوميديا. وهو يقدم أوضح صورة لكسر الإتيام المسرحى ولإلتئام شامل بين الشاعر والفن الكوميدى من جهة والجمهور من جهة أخرى، أو بين الصالة والخشبة بلغة النقد المسرحى فى عصرنا. وجدير بالذكر أن البراباسيس قد تضاعف دوره فى الكوميديا رويدا رويدا حتى إختل تماماً فى الكوميديا الوسطى والحديثة كما سبق أن ألهنا.

٥ - عدد من ما يمكن أن نسميه «الفصول» (epeisodia) وهى المشاهد

الحوارية التي تفصل كل منها عن الآخر أغاني الجوقة التي تؤدي في الأوركسترا.

٦ - مشهد «الخروج» (exodos) أى الجزء الختامى.

ومن الملاحظ أن الحدث الدرامى فى الكوميديا القديمة يتضمن أحداثا خيالية، كما يلاحظ أن الشاعر لا يكثر بقبسود الزمان أو وحدة المكان كما يحدث فى التراجيديا. فنجد المنظر يتغير بسهولة كبيرة دون أن ينبجم عن ذلك بالضرورة إنكسار حاد فى سير الحدث الدرامى. وتكثر الإشارات إلى الجمهور والمسرح ومناسبة العرض. ونحن فى العادة أمام موقف خارق للطبيعة، كما يحدث مثلا فى مسرحية «السلام» حيث يطير تريمايوس إلى دار الآلهة فى السماء فوق ظهر خنفساء عملاقة من أجل تحرير ربة السلام من سجنها وإحضارها إلى الأرض. وهكذا تأق الأحداث فى الكوميديا القديمة وكأنها ترجمة اللغة المجازية أو الرمزية إلى عمل درامى، أو كأنها تشخيص للتصورات الخيالية الشائعة فى أحداث مرئية وملبوسة. وتتضمن هذه الأحداث مخلوقات غير طبيعية أى خرافية من كل لون وصنف، وفيها تتعاود الحيوانات والطيور والسحب كما يحدث فى «الحواديت» الشعبية. وتأتى نهاية الأحداث الكوميديية دائما مرحلة، إذ تقام الولائم والإحتفالات الصاخبة، وذلك فها عدا مسرحية «السحب» التى تنتهى بمرق مدرسة سقراط. وقد لا تكون النهاية الكوميديية عضوية التكوين، بمعنى أنها قد لا تنبع بالضرورة من الأحداث السابقة. وعندئذ تأق هذه الإحتفالات الصاخبة كوسيلة يلجأ إليها الشاعر ليفرق السؤال «وماذا بعد؟» فى ضوضاء الموسيقى والرقصات. أو ربما يهدف الشاعر إلى تنبيه المتفرجين إلى أن الهدف الأول والآخر من هذه العروض ليس إلا التسلية والتمتع فى أعياد ديونيسوس إله الخمر وواهب الملذات! وكان أريستوفانيس يريد من جمهوره أن لا ينسى نفسه أو يفقد وعيه، فيذكره دائما بأنه إنما يجلس فى مسرح. وهذا بالضبط الأساس الذى تقوم عليه نظرية برتولد برينخت داعية المسرح الملحمى والتغريب فى القرن العشرين^(١٩).

لا شىء على الإطلاق أكثر دلالة وأوضح برهانا على الجور الإجتماعى الصحى والحياة السياسية السليمة وازدهار أثينا بصفة عامة فى منتصف القرن الخامس من الحرية شبه المطلقة التى تمتع بها شعراء الكوميديا القديمة. سخروا من كل شىء على

الأرض أو في السماء، هاجموا القوانين، إنتقدوا سياسة الدولة وحلوا على زعمائها ولم ينج من لسانهم حتى الآلهة. ولا يسمح الناس - في العادة - لشعرائهم بمثل هذه الحرية إلا إذا كانت الثقة تملأ قلوبهم. الثقة بأنفسهم وإيمانهم بنظامهم الجمهوري وحرية الفرد في الجهر برأيه صراحة ودون أية موارد في ظل سيادة القانون وحمايته الظليلة. عندئذ يستطيع مواطنو مثل هذه الدولة أن ينتقدوا أنفسهم في إطمئنان، وأن يسخروا من زعمائهم إذا ما انحرفوا سواء في حياتهم الخاصة أو سياستهم العامة. وكل ذلك حدث في أثينا دون أن نسمع عن أية محاولة لتكليم الأفواه سواء في أوقات السلم والإزدهار أو أوقات الحرب والإنكار. ونرى في ذلك الدليل الساطع والبرهان القاطع على مفهوم الحرية في ظل النظام الأثيني السياسي - ديموقراطيا كان أم أوليجارخيا - إبان العصر الكلاسيكي. ومن هنا جاء قولنا بأن الكوميديا القديمة هي أوضح برهان على عظمة أثينا.

ورب سائل يسأل عن المؤلف الدرامي الذي استطاع أن يعبر عن الشخصية الأثينية تعبيرا دقيقا بحيث يقال إن هذه الشخصية وجدت نفسها بصورة كاملة في أعماله المسرحية أمو سوفوكليس أو أريستوفانيس؟ لا يسعنا إلا أن نجيب أنها هما الإثنين معا، فكلاهما مكمل للآخر. مسرحيات الشاعر الأول من جهة هي التعبير التراجيدي الجاد عن أثينا القرن الخامس في قمة ازدهارها. أما الثاني من جهة أخرى فهو لسانها الكوميدي الساخر إبان فترة بداية تأكلها حيث تسالت عليها المحن والنكسات السياسية والعسكرية.

ولد أريستوفانيس حوالي عام ٤٤٥ إبان عصر بريكلليس الذهبي حيث إستتب الأمن والسلام. وفي عام ٤٢٧ عرض هذا الشاعر، أولى مسرحياته وكان حينذاك قد إنتهى عصر السلام بنشوب الحروب البلبونيسية عام ٤٣١. وأما عن العلاقة الوثيقة بين الشاعر والحياة الأدبية والسياسية فتتطرق بها كل مسرحية من مسرحياته. ويتغنى أن ننوه هنا بأنه من الخطأ أن نضع أريستوفانيس في حزب من الأحزاب دون غيره.

الكوميديا السياسية - كالمعارضة - تقف دائما في مواجهة الحكومة وواجبها أن تظهر نقاط ضعفها، اللهم إلا إذا كانت الكوميديا مجندة لخدمة أغراض النظام

الحاكم فعندئذ تهبط إلى مستوى الدعاية. وتقع أغلب كوميديات أريستوفانيس تاريخيا في الفترة التي أصبح فيها البناء الديمقراطي الأثيني هشاً متصدعا بسبب الحروب والاضطراب الخارجية وظهور نقاط الضعف الداخلية الكامنة في بنية هذه الديمقراطية نفسها. وهنا إستل أريستوفانيس من جعبته سهام السخرية الناقدة وصوبها إلى أهدافه. ولا يمكن لمراقب مدقق أن يعتبر أريستوفانيس عدوا للديموقراطية، ولكنه كان من عشاق القيم القديمة التي لا تقل أهميتها بالنسبة لتطور الشعوب عن أهمية القيم الجديدة التقدمية. ولم تسلم من لسان أريستوفانيس اللاذع أية طبقة من طبقات المجتمع أو أية طائفة من أصحاب المهن أو رجال الفكر وأرباب القلم. وتأتى هزيمة كليون في مسرحية «الفرسان»، لا على يد رجل قوى ذى بأس ووقار، وإنما على يد أحد الأميين المتشككين الذى يهاجم كليون ويتغلب عليه فيما يعتز به الأخير، إذ كان أكثر منه خسة وضعة بحيث أمكنه أن ييزه في أساليبه الملتوية. ولم يسقط ضحية لتعاليم سقراط السوفسطائية (هكذا يرى أريستوفانيس) في «السحب» سوى رجل غمى أبعد ما يكون عن الأمانة ويريد التملص من ديونه. وفي المباراة الكلامية التي تجري في نفس المسرحية بين منطق الحق ومنطق الباطل ينتصر الأخير. وفي «النساء في أعبياد التيسموفوريا» ينتصر يوريبديدس في النهاية ولكن بعد أن يسخر منه الشاعر طوال المسرحية. ويسدور الصراع في «الضفادع» بين أيسخولوس ويوريبديدس مما يضع الإله ديونيسوس نفسه في موقف لا يحسد عليه، وقد يعجب المحدثون بإمراة جريئة مثل ليسيستراق في المسرحية المسماة بإسمها، ولكن أريستوفانيس وجهوره قد وجدا فيها بالقطع ما ينال الطيبة والعقل.

ويذكر علماء مدرسة الإسكندرية أربعا وأربعين مسرحية لأريستوفانيس. ولو أن بعضهم يرى أن أربعا منها ليست من يراع الشاعر نفسه وإنما هي متحلة ونسبت إليه. ووصلنا إثنا وثلاثون عنوانا من هذه المسرحيات التي لم يصلنا منها كاملاً سوى إحدى عشر مسرحية يرجع الفضل في بقائها إلى أنصار اللهجة الأتيكية القديمة الذين إعتبروا أسلوب أريستوفانيس أنقى صورة لها. ولكى نتمكن من الربط بين تطور فن أريستوفانيس والحياة في المجتمع الأثيني سنلقى نظرة سريعة على بعض أعماله ولاسيما التي وصلت لنا نصوصها كاملة.

ومسرحية « المشتركون في الوثيقة » هي باكورة إنتاج أريستوفانيس وقدمت عام ٤٢٧. وفيها نرى أبا وقد رى ولديه بطريقتين مختلفتين، إذ بعث الأول إلى مدرسة جيدة ترى الناشئة بالطرق التربوية القديمة، وأرسل الآخر ليتدرب على فنون الكلام في مدرسة عصرية من تلك المدارس التي بدأت تنتشر في أثينا مؤخرا. وهما هو الأب يراقب تأنيذ كل من المنهجين التربويين على ولديه وهما يتحاوران في مساجلة قامت بينهما تحت ناظره. ومن هذه المساجلة نعرف إلى أى مدى هبطت الطرق التعليمية الحديثة بمستوى الشباب الذي راح ضحيتها. وجدير بالذكر أن أريستوفانيس سيعود إلى معالجة هذا الموضوع في مسرحية « السحب » و « الزناير ».

وعرضت مسرحية الشاعر الثانية « البابليون » عام ٤٢٦. وفيها يهاجم أريستوفانيس الزعيم السياسي أو بالأحرى الديماغوجي (الغوغاء) كليون، ولقد تم عرض هذه المسرحية في أعياد ديونيسوس الكبرى التي تحضرها وفود تمثل جميع الدويلات حليفات أثينا. ولما كان أفراد الجوقة في هذه المسرحية يمثلون الحلفاء الذين كان عليهم حسب مقتضيات الأحداث أن يلبسوا أقنعة العبيد والأسرى، فإن ذلك قد أثار حفيظة الحاضرين من الحلفاء وزادهم إحساسا بالهوان والمرارة والنفور من السيطرة الأثينية المتسلطة. ونعلم من المؤرخ ثوكيديديس (٣٠، ٣٦) أن كليون كان قد طلب إصدار قرار بقتل أو إستبعاد أهالي مدينة موتيليني (بجزيرة ساموس) بعد أن كان قد تم إخماد ثورتهم عام ٤٢٧. ولم يحل دون تنفيذ هذا القرار الطائش سوى تصميم بعض أعضاء « مجلس الشعب » الأكثر إتزاناً وحكمة على إعادة النظر فيه مما أدى إلى العدول عنه في النهاية بعد أيام قلائل من صدوره. وما كان من كليون ردا على هذا الهجوم الساخر في « البابليون » إلا أن أقام دعوى على أريستوفانيس كما سبق أن ألمحنا. وهى دعوى لم يستهن الشاعر نفسه بخطورتها (« الأخارنيون » بيت ٣٣٧) وإن لم تنته إلى شئ على ما يبدو.

وللأسف لم تصل إلى أيدينا نصوص المسرحيتين السابقتين. أما أقدم مسرحية وصلتنا كاملة فهي « الأخارنيون » التي عرضت عام ٤٢٥ في أعياد اللينايا ونالت الجائزة الأولى. كان الأثينيون قد عانوا طيلة ست سنوات من ويلات الحروب البلوونيسية التي خربت أراضي أتيكا الزراعية فنقص الغذاء وتفشى الوباء وحلت

روح الياس والقنوط بالآثينيين. والأخارنيون هم سكان «أخارناى» أحد أحياء أتيكا الواقع على سفوح جبل بارنيس إلى الشمال الغربى من أثينا. وكان أهل هذا الحى من أشد الأتيكيين معاناة بسبب هذه الحروب، إذ اكتسحت جيوش العدو الإسبرطى أراضيهم عدة مرات. وبطل هذه المسرحية هو داعية السلام ديكايوبوليس الذى يحمل اسمه معنى «العدالة». وهو فلاح أثينى جلس ينتظر إجتاع «مجلس الشعب» متحسرا على «أيام زمان» التى كان يسودها السلام والأمان. وهنا يظهر أحد أنصاف الآلهة كمبعوث من قبل العناية الإلهية لكى يتفاوض من أجل إقامة السلام مع إسبرطة، ولكنه لسوء الحظ لا يملك نفقات السفر إلى هناك. ويعرض ديكايوبوليس أن يمده بالنقود اللازمة شريطة أن تقتصر معاهدة السلام عليه وحده. وينجح نصف الإله فى عقد المعاهدة بالفعل ويتمكن من الإفلات بأعجوبة من قبضة الأخارنيين الذين غضبوا أشد الغضب لأن السلام لم يشملهم جميعا بظله الظليل. أما ديكايوبوليس فيحتفى بمعاهدة السلام إذ يقيم موكبا يضم إبنته وخدمه ويدور نقاش حاد بين ديكايوبوليس وأعضاء الجوقة أى الأخارنيين حول قضية الحرب والسلام، وهو نقاش يشترك فيه لاماخوس القائد العسكرى. ويتعرض ديكايوبوليس للمحاكمة فيسمح له بإلقاء كلمة قبل صدور الحكم عليه. ولكنه يستعير من مسرحيات يوريبيديس ما يجعل خطبته أكثر تأثرا وإقناعا، وينجح فعلا فى كسب تأييد الجوقة. وبعد البراباسيس ترد مناظر مختلفة تهدف إلى تصوير فوائد السلام الجملة.

وفى عام ٤٢٤ يقدم أريستوفانيس مسرحية «الفرسان» التى فازت بالجائزة الأولى فى اللينايا. ويهاجم الشاعر بهذه المسرحية كليون الزعيم الديماجوجى سالف الذكر والذى برز أيام الحروب البلبونيسية ويعد من أكبر أنصار سياسة أثينا «الإمبريالية»، وبالتالى فهو داعية الحرب الذى كان يقف تحت شعار «الحرب برا وبحرا حتى تحقيق النصر فى النهاية». وكان كليون فى قمة نفوذه وقوته بعد إنتصاره العسكرى السريع وغير المتوقع على إسبرطة فى موقعة سفاكتيريا (أغسطس ٤٢٥). وفى المسرحية نجد ديموشنس وبكياس يمثلان صورة كاريكاتيرية للقواد الآثينيين، يقومان بدور سادنة ديموس (تشبهى «الشعب» الأثينى). وهما يسخران من كليون الذى يسميه الشاعر

«البافلاجون»، ويصفه بأنه عبد وابن دباغ جلود غنى ومحبوب ديموس (الشعب) الجديد، ومدلله لأنه يتزلف إليه بكل الوسائل. وتعلن النبؤات أن كليون سيفقد هذه الخطوة لدى ديموس يوما ما، لأن أحد باعة السجق وهو عبد مثله ولكنه يفوقه لؤما سيحتل مكانته هذه. وبالفعل يصل بائع السجق المنتظر ويعلم بما ينتظره من خطوة لدى ديموس ويتأييد الفرسان له ضد كليون. ويدخل الأخير مهذا ولكن جوقة الفرسان تصده وتضربه وتحث بائع السجق على الوقوف في وجهه وتبدأ معركة حامية بينهما. وتدور بقية المسرحية حول المنافسة بين الرجلين الديماجوجيين لكسب رضى ديموس عن طريق التملق والرشوة تارة، وتفسير النبؤات والسخرية من بعضها البعض تارة أخرى. تنتهى المنافسة بفوز بائع السجق الذى يتضح فى النهاية أن اسمه الحقيقى هو أجوراكريتوس (المرموق فى السوق العامة). وظن كثير من النقاد المحدثين أن عددا من الفرسان النبلاء هم الذين كانوا يلعبون دور أفراد الجوقة، وأنهم كانوا يمتطون صهوة الجياد المطهمة ويقومون بمناورات فخمة وحركات رشيقة. حتى جاء إناء^(١١) أنرى من الآواى ذات الرسوم السوداء المكتشفة حديثا وقدم لنا صورة حية لمنظر الجوقة فى هذه المسرحية. وفيه نرى رجالا يلبسون أقنعة تمثل رؤوس الخيل ويحملون فوق ظهورهم رجالا آخرين هم الفرسان. وهكذا خيب أريستوفانيس ظن كل النقاد بإستخدامه تقنية التكرار والرمز بدلا من تقديم خيول حقيقية على المسرح، كما كان سيفعل أتباع المدرسة الطبيعية فى المسرح (آواخر القرن التاسع عشر وأوائل العشرين) لو سنحت لهم فرصة تقديم هذه المسرحية الأريستوفانية.

وفى عام ٤٢٣ قدم أريستوفانيس «السحب» فى أعياد ديونيسوس الكبرى بالمدينة، فلم تفز إلا بالجائزة الثالثة والأخيرة أى أنها بصريح العبارة فشلت فشلا ذريعا. وقد حز ذلك فى نفس الشاعر وعكف على تنقيحها وصقلها فيما بين عامى ٤١٨ و ٤١٦. وهذه النسخة المنقحة هى التى وصلت إلينا ولكنها لم تعرض مرة أخرى على مسرح أثينا القرن الخامس. وتدور هذه المسرحية حول موضوع صراع الأجيال أى التناقض بين القديم والجديد. فلدينا أب من الفلاحين البسطاء هو سترسياديس (المراوغ)، أما ابنه فيدييديدس فهو مسرف لأنه يتشبث بتلابيب الحياة

الأرستقراطية وأساليبها التي ورثها عن أمه. فهو يضع أغلب وقته ونقود أبيه على هواية ركوب الخيل، وينام معظم ساعات اليوم ويترك شعره طويلا يتدلى على كتفيه. يرسله الأب لكي يتعلم لدى سقراط - زعيم السوفسطائيين برأى أريستوفانيس - الدروس العصرية القائمة على إتقان فن الإقناع. ويهدف الأب بذلك إلى تزويد ابنه بما يمكنه من التملص أمام القضاء من تسديد الديون التي تراكمت عليه. ويخرج الابن من مدرسة سقراط سوفسطائيا متمرسا ويظهر مدى إتقانه للدروس العصرية التي حصلها بأن يضرب أباه ضربًا مبرحًا ويثبت له بالبرهان أنه محق في ذلك. ولم يجد الأب مناصا من أن يحرق مدرسة سقراط، فيشعل فيها النيران إنتقاما أو غيظا لما أصابه من جراء التعاليم الجديدة.^(١١)

وفي مسرحية «الزنانير»، التي عرضت عام ٤٢٢ وفازت بالجائزة الثانية في أعياد اللينايا، يعود أريستوفانيس مرة أخرى إلى معالجة موضوع التناقض الفكري والتربوي بين الأب والابن أو بين القديم والجديد. وهو الموضوع الذي سبق أن تناوله في «المشتركون في الوليمة» و«السحب». ولكن الصورة هنا معكوسة فالابن هو الذي يضيق ذرعا بأبيه الذي ضل الطريق وإشعر. ولجذ التناقض بين الطرفين ظاهرا في إسم كل منهما كما هي العادة في كل مسرحيات أريستوفانيس. فالأب يسمى «فيلوكليون» أي «الحب لكليون»، أما ابنه فيسمى «بديليكيون» بمعنى «الكاره لكليون». ويعتبر الأب تجسيدا حيا للشعب الأثيني المولع إلى حد السخف بالتقاضى وإجراءاته التي يمتتها الابن. فالمسرحية ككل تعتبر نقدا ساخرا لنظام محاكم المحلفين القضائية حيث كانت بضعة أبولات (أصغر عملة إغريقية) تدفع أجرا للمواطن الذي يحضر كمحلف أية جلسة من جلسات هذه المحاكم، مما سمح لقطاع كبير من المواطنين الأثينيين العاطلين بالاعتماد على هذا الأجر كمصدر رزقهم الأوحده. لقد حاول الابن علاج أبيه من عشق الإجراءات القضائية بكل وسيلة. ويلجأ في النهاية إلى سجنه بالمنزل. لكن كبار السن من المحلفين - أعضاء الجوقة - يأتون إليه في المنزل متنكرين في هيئة الزنابير ويصحبونه إلى المحكمة فجرا ليمارس هوايته. وتلدور مناقشة ساخنة بين فيلوكليون وبديليكيون حول مزايا وعيوب النظام القضائي. حيث يدافع فيلوكليون عنه بدافع المنافع التي يحصل عليها هو شخصيا منه، بينما يبرهن

بديليكيون على أن القضاة ليسوا إلا مطية الحكام الذين يستغلون الدخول العام لمصالحهم الشخصية بدلا من إطعام الشعب الجائع. ويتحول أفراد الجسوة عن موقفهم ويجبر فيلوكلليون على أن يمارس هوايته برفع الدعاوى والدفاع فيها بالمنزل بادئا بقضية لابييس كلب المنزل الذي كان قد سرق قطعة من الجبن ! ويتعهد بديليكيون الآن بتربية والده إجتماعيا فيهدب من سلوكه ويهتد من ملابسه ويصحبه معه إلى الولائم والمآدب. ولكن النتائج لم تك قط حميدة لأن فيلوكلليون صار مدمنًا للخمر، مولعًا بالرقص والمجون، يهين ضيوفه ورفاقه ويسلك سلوكا أخرق بصفة عامة. (١١)

ولقد قلد راسين هذه المسرحية في كوميدته الوحيدة بعنوان « المتقاضون » (عام ١٦٦٨م)، التي تسخر من التقاليد القضائية السائدة في فرنسا القرن السابع عشر. إذ يقدم الشاعر صورة كاريكاتيرية للمتقاضين شيكانو والكونتيسة دى ييميس ويتهكم من جنون بعض القضاة مثل بيران وأندان.

وعندما قدم أريستوفانيس « السلام » عام ٤٢١ في أعياد ديونيسيوس الكبرى بالمدينة كان واثقا من فوزها بالجائزة الأولى، حيث أن الزعيمين كليسون الاثيني وبراسيداس الإسبرطي كانا قد إنتقلا إلى العالم الآخر وصاد الإتجاه المحب للسلام في السياسة الاثينية. بيد أن هذه المسرحية التي تدعو للسلام لم تفز إلا بالجائزة الثانية. وبطل هذه المسرحية هو تريجايوس المواطن الاثيني صاحب مزارع الكروم الذي يعاني هو وأسرته من نقص الأطعمة لإنتشار المجاعة بسبب الحروب، فيقرر أن يفلد بيليروفون بحصانه المجنح بيجاسوس في الأساطير. فركب خنفساء عملاقة من فوق جبل أيتنا متجها إلى السماء طلبا للسلام ويبحث عن شيء يقتات به. وتنجح الرحلة ويقابل تريجايوس الإله هرميس على بوابة السماء، كما يقابل رب القتال بوليموس (الحرب) الذي يتولى إدارة شئون السماء الآن بدلا من زيوس رب الأرباب، الذي كان قد تنحى هو وبقية آلهة الأوليمبوس إحتجاجا على إقتتال الإغريق وسلوكهم الشائن. وكان رب الحرب قد دفن ربة السلام في الجب وهو الآن يستعد لسحق كل الدويلات الإغريقية في الهاون ! وبينما هو يبحث عن يد الهاون، كان تريجايوس وكل الإغريق الذين إستدعاهم ولاسيما المزارعين قد رشوا هرميس وسحبوا ربة

السلام من الجب وعادوا بها إلى بلاد الإغريق. وتهلل الوجوه إبتهاجا وتتعالى صيحات النشوة الصاخبة من كل جانب، فلمواطنون جميعا فيما عدا صناع السلاح يقيمون أفراس السلام ويعدون العدة لحفل زواج تريمايوس وريّة السلام.

وعرضت مسرحية «الطيور» عام ٤١٤ وفازت بالجائزة الثانية في أعياد ديونيسوس بالمدينة. وكان الأسطول الأثيني قد أبحر في طريقه لشن «الحملة الصقلية» عام ٤١٣، وكانت جماهير أثينا عشيّة قيام هذه الحملة قد عانت بعض القلق والاضطرابات النفسية، لأن كل معابد الهيرماي قد تهدمت في ظروف غامضة. وهى عبارة عن مباني رباعية يقوم كل منها على أعمدة يعلوها تمثال نصفي لهرميس ينتهى بعضو الذكر فاللوس (phallos). ويقام هذا المعبّد في العادة عند مفترق الطرق وأمام المنازل من باب التبرك وجلب الحظ. ولقد أخذ تهدم مثل هذه المعابد في الليلة السابقة على إقلاع الأسطول الأثيني متجها إلى صقلية على أنه فآل سميء الطالع. وكان أريستوفانيس قد ضاق ذرعا بموضوع الحرب وشتم التحدث عن ويلاتها، ولا سيما بعد حصار جزيرة ميلوس على يد الأثينيين عام ٤١٦/٤١٥ واختضاعها بقسوة بلغت حد الهمجية. فتحول الشاعر عن الموضوعات السياسية الواقعية إلى بناء «مدينة فاضلة» طوباوية تقوم على الأحلام المثالية. فقد يش كل من بيثيتايروس «الرفيق المخلص» وإيو إليديس «ذو الآمال الطيبة» من الحياة في أثينا ومتاعها وآلامها. فخرجا للبحث عن تيريوس ملك طراقيا الأسطوري الذي كان قد تحول إلى همد لستشيره عن أفضل الأماكن للعيش بعيدًا عن أثينا. واقترح عليهما تيريوس بعض المناطق ولكنها لم ترق لهما. وأخيرا وثبت إلى ذهن بيثيتايروس فكرة ذكية وهى دعوة كل الطيور للتكاثف والتجالف معه ومع أنصاره من أجل بناء مدينة كبيرة ذات أسوار عالية في الفضاء. فمن هذا الموقع الاستراتيجي يستطيعون التحكم في الآلهة والبشر في آن واحد، لأنهم سوف يسيطرون على طريق الإمدادات لكل من السلالتين. إذ يستطيعون إقتلاع البذور من الأرض من جهة، وإستباق الآلهة إلى إتهام البخار المنبعث من طهى أو شى اللبائح المقنعة إليهم من جهة أخرى. ويتردد أفراد الجوقة من الطيور بعض الوقت في قبول مثل هذا الاقتراح الجريء، ولكنهم سرعان ما ينقلبون متحمسين له

ويهرعون إلى وضع اللبنة الأولى لمدينتهم التي يتم بناؤها تحت إشراف بيثيتايروس وإيوالبيديس بعد أن إرتديا الأجنحة المناسبة للحياة الجديدة في الفضاء. وعندئذ يطرق أبواب مدينة الطيور زوار غير مرغوب فيهم، أولهم شاعر معوز جاء يترنم بقصيدة يثنى فيها على المدينة الجديدة وأهلها. ثم يظهر ميتون تاجر النبؤات المنجم المشهور الذي جاء ليضع خريطة مفصلة لشوارع وطرق المدينة. ويأتى حارس المدينة الجديدة بشخص اخترق الحدود، إنها إريس رسول زيوس وإبنته التي جاءت تستطلع أسباب عدم وصول الضحايا المقدمة على الأرض إلى أهل السماء. ويطلب من إريس - ولأول مرة - إبراز «تصريح دخولها» المدينة وهو سلوك ضايق الربة ففيه مساس بكرامتها، مما اضطرها للعودة في حيرة والدموع تملأ مآقيا وهي تشكو إلى والدها سوء المعاملة! وفي تلك الأثناء تفشى بين بنى البشر الوباء الشديد بعالم الطيور، وصار الجميع يسعون للحصول على أجنحة لكي يتيسر لهم الانتقال والانضمام إلى «مدينة الطيور» المسماة «نيفيلوكوكجيا» أى ما يمكن أن نطلق عليها «بلاد السحب والوقواق». وبالفعل يصل إلى المدينة كل من الشاعر الغنائى كينيسياس^(١١٣) والبطل المارد الأسطورى بروجيوس وبطل الأبطال هرقل وبوسيدون إله البحر. ويتمكن بيثيتايروس من الاستيلاء على صولجان الحكم والحصول على باسيليا (المملكة أو الحكم) فيتخذها زوجة ويتربع على عرش كبير الآلهة وتجبرى الاستعدادات لحفل الزواج على قدم وساق.

أما مسرحية «ليسيستراق» فعرضت عام ٤١١، وكانت الحملة الصقلية المشثومة قد إنتهت بالفشل الذريع وبكارثة قومية زلزلت الكيان الأثينى كله. فبعد هذه الهزيمة عقدت إسبرطة - غريمه أثينا - معاهدة تحالف مع حاكم الولايات الفارسية فى غرب آسيا الصغرى (الأناضول) تيسافيرنيس فى صيف عام ٤١٢. وبهذه المسرحية يوجه أريستوفانيس النداء الأخير من أجل السلام، وهو نداء نصفه هزل ونصفه الآخر جاد نابع من أعماق قلب الشاعر المحب للسلام. فبعد أن فشل الرجال فى إنهاء الحروب خطر على بال ليبيستراق (مُسرَّحة الجيوش) فكرة أن تتولى النساء دفعة الأمور لكى يوطدن أركان السلام. وتوجه ليبيستراق دعوتها إلى نساء من بويوتيا ومن البلوبونيسوس فيتوافدن إلى أثينا لمشاركتها تنفيذ الخطة. وتقوم خططها على

قيمة. فينزل ديونيسوس إله الخمر وراعية المسرح إلى هاديس لاستعادة أحد الشعراء التراجيدين البارزين ممن رحلوا عن الدنيا. وعندما يصل ديونيسوس إلى العالم الآخر يفاجأ بوجود مباراة أدبية ساخنة بين أيسخولوس ويوريبيديس على عرش التراجيديا، وهى المباراة التى يطلب بلوتو إله العالم السفلى من ديونيسوس التحكيم فيها. وينقد كل من الشعارين أحدهما الآخر نقدًا ساخرًا ومريرًا فى حوار أشبه بدراسة نقدية لأعمال الشعارين يقدمها لنا أريستوفانيس فى قالب تمثيلى رائع. وينتهى الأمر بأن يختار ديونيسوس الشاعر أيسخولوس لكى يعود به إلى أثينا، وهذا لا يعنى أن أريستوفانيس يقلل من شأن يوريبيديس. فنحن نعرف على النقيض من ذلك أنه كان أحد المعجبين به، ولكن ربما كان يسرى فى أيسخولوس الشاعر الأنسب لأثينا إبان أواخر القرن الخامس^(١١).

يمثل المنظر المسرحى عند أريستوفانيس بصفة عامة شاعرًا أثينيًا تظهر فى خلفيته واجهة منزلين أو ثلاثة منازل. وكالكثير من مسرحيات الشاعر تبدأ أحداث «برلمان النساء» فجرًا، أى حوالى الساعة الثالثة صباحًا حيث لا تزال نجوم الليل متألقة فى صفحة السماء. تقف على قارعة الطريق امرأة رقيقة متنكرة فى ثياب رجل وممسكة بشعلة وهاجة. إنها براكساجورا (ربما يعنى إسمها «النشطة فى السوق العامة») زوجة بلييروس، الذى تركته نائمًا وأنت مرتدية ثيابه وممسكة بعصاه التى يتكئ عليها فى سيره وممتلئة حذاءه اللاكوى. وتبدو عليها علامات القلق والإنشغال إذ تنتظر فى هذا المكان منذ وقت طويل. وما الشعلة التى تحملها إلا لدعوة بنات جنسها الأثينيات للتجمع الآن فى هذا المكان، كما سبق أن إتفقن فيما بينهن. ها هى براكساجورا وقد طال إنتظارها دون أن تظهر فى الأفق واحدة من حليفاتها. فوقفت تناجى الشعلة التوهجة بأسلوب فضفاض كما يفعل أبطال التراجيديا فى مناجاتهم لضوء القمر أو لقرص الشمس أو أية شخصية ربانية أخرى. فهى تقول «إنك - أى الشعلة - تقفين فى حجراتنا وتشاهدين أسرار حبنا الطاهر، وتقع عيناك الثابتان على ألعابنا الجنسية... ومع أنك تعرفين كل ذلك إلا أنك لا تفشين أسرارنا» (أبيات ٧ - ١٦).

لقد ضاق النساء ذرعًا بتولى الرجال إدارة دفة الأمور فى أثينا وقررن أن يذهبن

سواء أكانت مسرحيات أو روايات أم أفلامًا سينائية لا ترقى إلى مستوى الصراحة والمكاشفة التي يعالج بها أريستوفانيس موضوع الحرب والجنس في «ليسيستراق»^(١١٤).

وعرضت مسرحية «النساء في أعياد التيسموفوريا» عام ٤١١ أو ٤١٠. أما أعياد التيسموفوريا فهي مهرجانات دينية تقام تكريمًا للإلهة ديميتير راعية المحاصيل الزراعية (لا سيما القمح) وخصوبة التربة، وتُعقد في شهر أكتوبر - نوفمبر أى في موسم بذر الحبوب، ولا يحضرها إلا النساء. وكان يقمن أثناءها بشعائر سحرية القصد منها تحقيق زيادة الخصب ووفرة محصول القمح. وعلم الشاعر التراجيدي يوريبيديس أن النساء يخططن في هذه الاحتفالات للقضاء عليه، لأنه كان عدوًا للمرأة إذ كشف عن نقائصها وأظهرها في مسرحياته في صورة غير لائقة. ويحاول يوريبيديس أن يقنع زميله شاعر التراجيديات المحدث أجاثون بأن يتنكر في زي النساء ويحضر هذه الأعياد النسوية لكي يدافع عنه أمام الحاضرات ولكن أجاثون يرفض. وهنا يتقدم الشاعر الكوميدي صهر يوريبيديس منيسيلوخوس يعرض القيام بهذه المهمة. ويندس بالفعل في المهرجانات وعندما تلقى بعض النساء خطابًا تندد فيها بيوريبيديس وتطالب برأسه ينهرى منيسيلوخوس للدفاع عنه. ولكنه لا يفلح إلا في زيادة السخط عليه ويثير الإشمئزاز والتفور بين المحتفلات. ويزيد الطين بلة أن الأنباء تتسرب إلى أسماع النساء عن دخول أحد الرجال خلصة إلى أعيادهن الخاصة هذه. فيدور البحث عن الرجل المتخفي، وهكذا يكتشف أمر منيسيلوخوس ويوضع تحت حراسة مشددة. ويصل يوريبيديس في محاولة لإنقاذ صهره وبعد بعض المناظر الساخرة تنتهى المسرحية بعقد إتفاق بين هذا الشاعر التراجيدي والنساء. إذ يعد يوريبيديس أن لا يتعرض للنساء بالنقد والسخرية في مسرحياته مرة ثانية في مقابل إطلاق سراح قريبه منيسيلوخوس، وتقبل النساء هذا الشرط.

وفازت مسرحية «الضفادع» عام ٤٠٥ بالجائزة الأولى. ومع أن موضوعها يتصل بالنقد الأدبي إلا أننا نلفت النظر إلى أنه يدخل في مجال السياسة أيضًا، لأن السياسة بمعناها الواسع تشمل كل أوجه النشاط البشرى داخل مجتمع دولة المدينة الإغريقية. على أية حال فإن المسرحية تدور حول التراجيديات وكيف أنه بعد موت كل من أيسخولوس وسفوكليس ويوريبيديس لم يعد في أثينا أى شاعر تراجيدي ذو

قيمة. فينزل ديونيسوس إله الخمر وراعية المسرح إلى هاديس لاستعادة أحد الشعراء التراجيدين البارزين ممن رحلوا عن الدنيا. وعندما يصل ديونيسوس إلى العالم الآخر يفاجأ بوجود مباراة أدبية ساخنة بين أيسخولوس ويوريبيديس على عرش التراجيديا، وهى المباراة التى يطلب بلوتو إله العالم السفلى من ديونيسوس التحكيم فيها. وينقد كل من الشاعرين أحدهما الآخر نقدًا ساخرًا ومريرًا فى حوار أشبه بدراسة نقدية لأعمال الشاعرين يقدمها لنا أريستوفانيس فى قالب تمثيلي رائع. وينتهى الأمر بأن يختار ديونيسوس الشاعر أيسخولوس لكى يعود به إلى أثينا، وهذا لا يعنى أن أريستوفانيس يقلل من شأن يوريبيديس. فنحن نعرف على النقيض من ذلك أنه كان أحد المعجبين به، ولكن ربما كان يرى فى أيسخولوس الشاعر الأنسب لأثينا إبان أواخر القرن الخامس^(١١٥).

يمثل المنظر المسرحى عند أريستوفانيس بصفة عامة شاعرا أثينياً تظهر فى خلفيته واجهة منزلين أو ثلاثة منازل. وكالكثير من مسرحيات الشاعر تبدأ أحداث «برلمان النساء» فجراً، أى حوالى الساعة الثالثة صباحاً حيث لا تزال نجوم الليل متألقة فى صفحة السماء. تقف على قارعة الطريق امرأة رقيقة متكررة فى ثياب رجل وممسكة بشعلة وهاجة. إنها براكساجورا (ربما يعنى اسمها «النشطة فى السوق العامة») زوجة بليبيروس، الذى تركته نائماً وأتت مرتدية ثيابه وممسكة بعصاه التى يتكئ عليها فى سيره ومتعلقة حذاءه اللاكوف. وتبدو عليها علامات القلق والإنشغال إذ تنتظر فى هذا المكان منذ وقت طويل. وما الشعلة التى تحملها إلا لدعوة بنات جنسها الأثينيات للتجمع الآن فى هذا المكان، كما سبق أن إتفقن فيما بينهن. ها هى براكساجورا وقد طال إنتظارها دون أن تظهر فى الأفق واحدة من حليفاتها. فوقفت تناجى الشعلة المتوهجة بأسلوب فضفاض كما يفعل أبطال التراجيديا فى مناجاتهم لضوء القمر أو لقرص الشمس أو أية شخصية ربانية أخرى. فهى تقول «إنك - أى الشعلة - تقفين فى حجرائنا وتشاهدين أسرار حبنا الطاهر، وتقع عيناك الثاقبتان على العابنا الجنسية... ومع أنك تعرفين كل ذلك إلا أنك لا تفشين أسرارنا» (أبيات ٧ - ١٦).

لقد ضاق النساء ذرعاً بتولى الرجال إدارة دفة الأمور فى أثينا وقررن أن يذهبن

متكررات في ثياب الرجال إلى «مجلس الشعب» (Ekklesia) خلصة لكى يتخذن من القرارات ما يمكنهن من الاستيلاء على السلطة. وإبتداء من البيت رقم ٣٠ حتى ٤٥ تبدأ النساء في الدخول واحدة بعد الأخرى في مجموعات صغيرة وهن جميعاً يمثلن أفراد الجوقة اللائى يتخذن طريقهن إلى الأوركسترا. ومن المحتمل أن عددهن الإجمالى هو إثنتا عشرة ويشكلن نصف الجوقة صديقات براكساجورا اللائى يقطن داخل المدينة. أما النصف الآخر القادم من الريف فيبدأ في الدخول بعد بيست ٣٠٠ وعندئذ يلتئم شمل الجوقة ويصبح عددها كاملاً.

ونعرف من الحوار الذى يدور بين براكساجورا وبقية النساء أنها خطة مبيتة سبق الإتفاق عليها في إحدى الأعياد النسائية المقصورة على بنات جنسهن. بلغ من إصرارهن على الخطة أن إحداهن تركت الشعيرات تنمو تحت إبطها بغزارة حتى صارت كالأيكة. وتستغل أخرى فترات خروج زوجها إلى السوق لتدلك جسمها بزيت الزيتون ثم تجلس تحت أشعة الشمس الحارقة طلباً لإسمرار البشرة، ذلك أن السمرة أقرب إلى الرجولة! ولقد وضغن جميعاً حتى مستعارة إلا أن إحداهن ظهرت أكثر أناقة من إيكرايس الملقب بـ «حامل الدرع» (ساكيسفوروس Sakesphoros)، لأن لحيته بلغت خصره وغطت صدره ومعظم جسمه فصارت كالذرع الواقى (بيت ٦٠ وما يليه).

وفي بداية التجمع النسائى تلقى فيهن براكساجورا - زعيمة حركتهن - خطبة عصماء عن برنامج الإصلاح المزمع تنفيذه. وتتناول النساء - وهن أعضاء الجوقة - في حديثهن الغنائى أثناء سيرهن نحو «مجلس الشعب» صورة المستقبل. ثم يخلو المسرح بعد أغنية البارودوس مما يهيم لظهور بليبيروس زوج براكساجورا الذى بدأت الشكوك تساوره في زوجته التى سرقته ملابسه وخرجت ليل. ويخبره خريميس - القادم من إجماع مجلس الشعب - بالإنقلاب الذى وقع في أمور الدولة ونظمها حيث إتخذت القرارات بأغلبية ساحقة واختيرت بركساجورا رئيسة للحكومة. وفي بيت ٥٠٤ يعود أفراد الجوقة ومن خلفهن مباشرة تأتى براكساجورا التى لا تزال ترتدى ملابس زوجها. وتأمر النساء بأن يزعن عن أنفسهن ملابس الرجال بعد أن نجحت خطتهن، فهى نفسها ستذهب خلصة إلى بيتها لتعيد ما سبق أن سرقته من

ملابس قبل أن يدرك زوجها ما وقع. وفي تلك الأثناء يغير أعضاء الجوقة ملابسهن في الأوركسترا بالفعل وتعود براكساجورا ويصبح الجميع بملابسهن النسائية العادية. وتتلخص أسس النظام الجديد - كما تشرحها براكساجورا لزوجها - ببساطة متناهية في أن كل الآلام والمتاعب ستختفى، لأن كل شيء من الآن فصاعداً سيصبح ملكاً مشاعاً للجميع. وتتوالى بعد ذلك عدة مناظر مسرحية الهدف منها مزيد من الشرح والتوضيح لأسس الوضع الجديد، إلا أن التركيز يقع على نقطة عويصة وهى المسألة الجنسية. حيث أن النظام الجديد يريد أن ينصف العجائز فيعطيهن أولوية مطلقة في المتعة الجنسية على الفتيات. ومن ثم فعلى كل من يريد من فتيان الشباب أن يذهب إلى عشيقته الصبية أن يقدم أولاً بعض التضحيات إشباعاً لشهوات العجائز وإرضاء للعدالة الاشتراكية!

وتخرج براكساجورا إلى السوق لكي تشرف على الترتيبات اللازمة لإستلام كل الممتلكات الخاصة وإقامة الوليمة العامة. وها هم البسطاء السذج يسرعون بتسليم كل ما ملكت أيديهم، أما المتشككون فينتظرون ريثما تتضح الأمور قبل أن يقدموا على أية خطوة. ويدخل شاب صغير جاء ليلتق مع محبوبته الفتاة الجميلة التي تنتظره في لفة. وولفا للنظم الاشتراكية الجديدة تتنازع ثلاث عجائز شمطاوات على أولوية كل منهن في التمتع بصحبة هذا الشاب قبل أن يسلمنه إلى فتاته. وهكذا تسير الأمور على غير ما خططت لها براكساجورا؛ إذ إختفت بعض المشاكل لتظهر مشاكل أخرى جديدة. وهذا ما تختلف فيه المسرحية عن «ليسيستراق» وتتفق مع «بلوتوس». ومن الملاحظ أن براكساجورا لا تظهر كثيراً في الأجزاء الأخيرة من المسرحية. وفي نهاية المسرحية تجرى الإستعدادات لإقامة الوليمة العامة التي يستغرق إسم أحد أصناف الأطعمة فيها سبعة أبيات شعرية! (١١٦٩ - ١١٧٥) (١١).

ولقد عرضت مسرحية «برلمان النساء» عام ٣٩٣. وبعد إنتهاء الحروب البلوونيسية بتسع سنوات (٤٠٤ - ٣٩٥) كانت أثينا لا تزال تشرب العلقم من كأس الهزيمة وتعيش حالة خنوع وخضوع لإسبرطة المنتصرة. إلا أنه ينبغي التنويه إلى أن سلوك الإسبرطيين تجاه أهل أثينا إتسم بالإنزان والتحضر، إذ امتنعوا عن تدمير المدينة تدميرًا كاملاً في وقت كان بوسعهم أن يفعلوا ذلك. ولقد أغضب هذا

الموقف أهل طيبة (أقوى دويلات إقليم بويوتيا) وكورنثه فسحبوا تأييدهم للحلف البلبونيسى الذى تترعمه إسبرطة، ومن ثم فعندما طلب أهل فوكيس المساعدة ضد طيبة عام ٣٩٥ نادت إسبرطة بغزو بويوتيا كلها فلبى جميع الحلفاء - ماعدا كورنثه - النداء. وذهب أهل بويوتيا إلى أثينا يطلبون إقامة حلف بينها ضد إسبرطة مما وضع الأثينيين فى موقف حرج وعجز زعماء المدينة وأصحاب الراى وفى مقدمتهم ثراسيبولوس عن إتخاذ أى قرار، إذ تحيروا فى الاختيار بين القبول الذى سيثير غضب إسبرطة والرفض الذى ربما سيضئع عليهم فرصة ذهبية لموقف المد الإسبرطى. وتلك هى المناسبة التى يشير إليها أريستوفانيس فى مسرحية «برلمان النساء» (بيت ٣٥٦) عندما يقول أحد الرجال «كما وعد ثراسيبولوس الإسبرطيين». ويقصد أنه كان قد وعدهم بإلقاء خطبة فى المجلس مؤيدة لهم، ولكنه بعد ذلك تراجع ولم يلق الخطبة متعللا بوعكة صحية مفاجئة أصابته لأنه أكثر من أكل الكثرى! وسواء ألقى ثراسيبولوس خطبته المعارضة للحلف أم لا فقد تم تشكيله وتحركت قوات أثينية على الفور إلى هاليارتوس (بشمال غرب طيبة) لتحارب الإسبرطيين الذين غزوا بويوتيا. ولكنها وصلت بعد فوات الأوان أى بعد إنتهاء المعركة حيث قتل ليساندروس القائد الإسبرطى الذى كان يحاصر هذه المدينة التابعة لطيبة.

ولا شك أن براكساجورا تشير إلى هذا الحلف عندما تقول «يبدو أن هذا الحلف الذى سبق أن ناقشنا فى أمره هو الشيء الوحيد الذى يمكن أن ينقذ المدينة» (أبيات ١٩٣ - ١٩٤). وبالفعل أنعش هذا الحلف روح أثينا بعض الوقت، إلا أنه هزم فى معركة كورنثه الكبرى عام ٣٩٤. وتمنى الحلف بهزيمة أخرى فى كورونيا فى نفس العام على يد القائد الإسبرطى أجيسلاوس بعد عودته من آسيا الصغرى. وفى تلك المرحلة الحاسمة والحال المتدهورة تخرج علينا براكساجورا لتدين سياسة الرجال المذبذبة وتعرض أن يتولى النساء دفة الأمور بصفتن أكثر ثباتا من جنس الرجال وأشد حسما وحزما فى تصريف شئون الدولة.

عرضت «بلوتوس» (= الثروة) عام ٣٨٨ وهى آخر ما وصلنا من إنتاج أريستوفانيس رائد الكوميديا الإغريقية بلا منازع. وفيها يعرض الشاعر على جمهوره

بسمخية لطيفة نتائج تطبيق مبدأ إعادة توزيع الثروة بالعدل والقسطاس وتلويب الفوارق الاقتصادية بين الطبقات. لقد إشماز خرميلوس من رؤية الأوغاد وهم يزدادون ثراء في كل أنحاء الدنيا، بينما هو العادل الأمين يظل على فقره المدقع. ويذهب إلى دلفى ليستشير الإله أبوللون فيما إذا كان من الأفضل له والحال هكذا أن يرى ابنه على المنهج الذى يخلق منه وغدا ثريا! وجاءت نبؤة أبوللون تأمره بأن يصحب أول من يصادفه بعد خروجه من المعبد مباشرة إلى منزله. وكان أول من رآه خرميلوس أمام باب المعبد وإقتاده إلى منزله رجلا أعمى لم يكتشف حقيقة هويته إلا تحت الضغط والتهديد، واتضح أنه بلوتوس إله الثروة نفسه. وكان زيوس قد أصابه بالعمى لحقد في نفس رب الأرياب على أبناء البشر. وبصر خرميلوس على أن يعيد نعمة البصر إلى إله الثروة الأعمى لكى يتمكن من التمييز مستقبلا بين الناس، فيتحاشى الأوغاد ويمزف عنهم ويقبل على الأختيار بدلا من التخبط هكذا عشوائيا بين هؤلاء وأولئك. ويتردد بلوتوس الأعمى كثيرا خوفاً من إنتقام زيوس. ولكنه في النهاية وتحت ضغط خرميلوس يوافق على الذهاب إلى معبد أسكليبيوس إله الطب - القادر على علاج كافة الأمراض بمعجزاته - لتجرى عملية إرجاع البصر. وهنا تتدخل بينيا إلهة الفقر فتتذر خرميلوس بمغبة تنفيذ خطته المتهورة وأثارها المدمرة. فالفقر دائما - في رأيا - منبع الفضيلة والحفاظ إلى الإجتهد، فلولاها لامتلات الدنيا بالكسالى، بل إنه هو الذى حقق لبلاد الإغريق هذا التقدم والإزدهار! ولا يأخذ خرميلوس بكلام إلهة الفقر ويضرب به عرض الحائط. وتتم عملية إرجاع البصر لبلوتوس بنجاح فيعود مبصرا طريقه بنفسه إلى بيت خرميلوس فبصر الأخير ثريا. ويتوافد الناس من كل صوب على هذا البيت الذى يقيم فيه إله الثراء البصير. يأتى رجل عاش فقيرا أمينا طول عمره حتى صار غنيا الآن بفضل عودة البصر والبصيرة لإله الثروة، وهو اليوم يريد أن يهدى هذا الإله - عرفانا بالجميل - عباءته الممزقة وحذاءه المهلهل! وتأتى امرأة عجوز خسرت عشيقها الذى كان يتردد عليها طمعا في أموالها، فلما صارت فقيرة بسبب عودة البصر لبلوتوس فقدت كل شيء! ويأتى هرميس إله التجارة والحظ والمكاسب بعد أن ضاقت به السبل في السماء وأصبح لا يجد هناك ما يقتات به، وهو يبحث الآن عن عمل على الأرض يكسب منه ما يسد الرمق! وأخيرا يأتى كاهن زيوس وهو يتضور

جوعاً! خلاصة القول أن تطبيق مبدأ إعادة توزيع الثروة في مسرحية أريستوفانيس وإن أنصف بعض الفقراء قد خلق شيئاً من الإضطرابات في بنية المجتمع. وجدير بالذكر أن السخرية من مثل هذه الأفكار شبه «الإشتركية» هي أحد الموضوعات الرئيسية أيضاً في «برلمان النبء» التي سلف أن تحدثنا عنها.

وهكذا فإن كل مسرحية من مسرحيات أريستوفانيس تعتبر مرآة صغيرة تعكس زاوية من زوايا الحياة الاجتماعية والسياسية. ومن ثم فإن أعمال هذا الشاعر الكوميدي في مجموعها تعد مرآة سحرية كبيرة تعكس بجلاء الحياة الأتيكية من كافة جوانبها إبان فترة تآلق أثينا الحضارى والفكرى وبداية ذبول نفوذها السياسى وإنكماش توسعها العسكرى الإمبريالى. إنها مرآة تعكس آفاق وأعماق مطامع أثينا التوسعية وثراء أسواقها الإقتصادية وتفرد شخصية مواطنيها الأخيار والأشرار على السواء وتنوع إنجازاتها الفكرية والفنية. ويمسك بهذه المرأة شاعر ساحر إستطاع برغم الأضواء الساطعة التي تتضمنها أشعاره أن يحتفظ لمشاهديه وقرائه بوضوح الرؤية وحيوية المتابعة التي تمكنهم من أن يستشفوا مدى الجدية التي تكن وراء كل كلمة ساخرة ومدى العمق في ثنايا أى مداعبة عابرة.

ويعكس أسلوب أريستوفانيس طبيعة الموضوعات التي يعالجها في كوميدياته فهو يستخدم لغة متعددة الألوان. ولكنه ييمن على مادته وأدواته التعبيرية ويستخدتها بيسر وسلاسة. فهو يتمتع بتدفق في الحوار ودفع في المقطوعات الغنائية، له عين نفاذة وأذن حساسة تمكنه من إلتقاط كل ما هو عجيب وفخيم، يميل للمبالغة الساخرة والخيال المنطلق إلى آفاق لم يسبقه إليها شاعر من قبل. ولم يقع هدفاً لسهام نقده اللاذع ولسانه الساخر سوى الساسة البارزين والشعراء المعاصرين وأهل الفن والعلماء والفلاسفة ورواد حركات التحول الفكرى بصفة عامة. لا يتعاطف إلا مع البسطاء الذين يميلون إلى العيش في هدوء والتمتع بملذات الحياة البسيطة واتباع النظم والتقاليد الموروثة والحفاظ على القيم القديمة.

ومن خلال النظرة السريعة التي ألقيناها على أعمال أريستوفانيس نلاحظ أنه إتبع في البداية شكلاً ثابتاً في بناء مسرحياته ولا سيما فيما يتعلق بالبارودوس والبراباسيس وعلاقتها العضوية ببقية أجزاء المسرحية. أما في «الطيور» وما بعدها من مسرحيات



شكل ٢٤

شجرة من إناء سوفيلوس، محفوظة بالمتحف القومي في أثينا،
وهي تصور المتفرجين الجالسين على مقاعد المسرح الإغريقي

فقد طرأت تغيرات عميقة على الشكل الدرامي بلغت ذروتها في «برلمان النساء» و «بلوتوس»، فهما مسرحيتان تنتميان إلى الكوميديا الوسطى. وتتمثل هذه التغيرات بصفة خاصة في إدخال أغاني جوقة لامت بصلة عضوية إلى حادث المسرحية. مما أدى إلى الإستغناء عن هذه الأغاني عند إعادة نسخ هذه المسرحية فيما بعد، إذ اكتفى النسخ بذكر كلمة «الجوقة» مكانها بمعنى أنه يمكن وضع أية أغاني وأية كلمات. كذلك نلاحظ في هاتين المسرحيتين نادرة - لا إختفاء - الإشارات الشخصية. وتشير كل الدلائل إلى أن أريستوفانيس كان رائدا لم يسبقه أحد إلى هذه التجديدات التي أدخلها على الفن الكوميدي في بداية القرن الرابع^(١١٧).

٢ - مناندروس والكوميديا الحديثة أو التقوقع في الذات

بعد أن فقدت الدويلات الإغريقية استقلالها نتيجة للغزو المقدونى إبان القرن الرابع إنهار نظام دولة المدينة المميز للحضارة الإغريقية الكلاسيكية وإفتقد الفرد نفسه وذاب في خضم الحياة الجديدة في ظل دولة كبيرة مترامية الأطراف وتحت تهديد أخطار جسيمة وخطوب متلاحقة من غزو خارجي إلى حروب داخلية. و تراخى ارتباط المواطن بمدينته وتضاءل بالتالى إهتمامه بالشئون السياسية أو المصالح العامة. إذ إستغرقت مشاكل الحياة اليومية الشاقة جل إهتمام الناس وكل وقتهم. وكان من الطبيعي أن تأخذ الكوميديا الحديثة موضوعاتها من الحياة الخاصة للأفراد. وهى بذلك لا تختلف كثيرا عن مسرحيات شاعر محدث مثل مولير (١٦٢٢ - ١٦٧٣م). وأشهر شعراء الكوميديا الإغريقية الحديثة هم مناندروس (٣٤٢ أو ٣٤١ - ٢٩٣ أو ٢٨٩) وفيليمون^(١١٨) (٣٦٨ أو ٣٦٠ - ٢٦٧ أو ٢٦٣) وديفيلوس (ولد عام ٣٦٠ أو ٣٥٠ ومات في أوائل القرن الثالث).

بيد أنه بالنسبة لنا لا نعرف جيدا من شعراء الكوميديا الحديثة سوى مناندروس، الذى هو نفسه وحتى بداية هذا القرن لم نكن نعرف عنه شيئا فيما عدا الاسم وبعض الشذرات إلى جانب تأثيره في المسرح الرومانى الكوميدى. ولكن رمال مصر زودتنا مؤخرا ببرديات تحوى نصوص بعض مسرحيات مناندروس. ومن ثم أصبحنا الآن قادرين على قراءة هذا الشاعر مباشرة دون الإعتماد على معلومات غير مباشرة وردت لدى النقاد القدامى وعند شعراء الكوميديا الرومان ولا سيما ترنتيوس. صفوة القول إن مناندروس يعتبر شاعرا أعيد إكتشافه حديثا، ففي عام ١٩٠٧ نشرت «بردية القاهرة» المشهورة وعليها ثلاث مسرحيات غير كاملة. ولكن من الممكن التعرف على موضوعاتها وأسلوبها، وهى مسرحيات «المحكّمون» و «الحليقة» و «فتاة ساموس». وفى عام ١٩٥٩ صدرت طبعة كاملة لمسرحية «الفظ» ثم نشرت أجزاء كبيرة من مسرحيتى «السيكيونى» و «الكريه»^(١١٩).

وفي الواقع تعزى إلى مناندروس مسرحيات عديدة تتراوح ما بين ١٠٥ و ١٠٩ كوميديات، عرضت أولاها عام ٣٢٤ أو ٣٢٣. ولقد فاز بثانية جوائز كانت الأولى عام ٣١٦ أو ٣١٥. وروى أنه أحب غانية تدعى جليكيريا، وربما تعود هذه الرواية إلى حقيقة أنه كتب عن الحب كثيرا. ويبدو أنه تمتع بشخصية لطيفة وجذابة، وهو مؤلف لا يطلب من مواطنيه التمسك بأهذاب الفضيلة الكاملة ولا القيام بأعمال بطولية خارقة، ولا يفترض تمتعهم بذكاء نادر أو حكمة فائقة كما فعل الشعراء القدامى ولا سيما شعراء التراجيديا. ولكنه مع ذلك لم يكن ممن ينطبق عليهم لقب «كاره البشر» (misanthropos). ولعل السبب في موقفه المبذئ هذا هو أنه عاش في عصر التدهور، فلم يشهد أيام أثينا المجيدة وما عاصر عظمته السياسية وما شارك في تحقيق انتصاراتها العسكرية والفكرية. كان مناندروس يناهز الخامسة من عمره عندما وقعت معركة خايرونيا عام ٣٣٨ حيث هزم فيليب المقدوني طيبة وأثينا وقضى على نظام دولة المدينة نهائيا. وعندما وصل إلى مرحلة الشباب كانت أثينا لا تعدو مجرد مدينة إقليمية ذات ماض عريض وحاضر متواضع للغاية، وإن كان الناس يحتفظون لها بقدر من الإجلال والتبجيل، لأنها تضم بين ظهرانيها آثارا قديمة تشهد بعراقة حضارتها. والجدير بالذكر أن مناندروس تتلمذ على الفيلسوف ثيوفراستوس واتصل بديميتريوس الفاليري.

وليس مناندروس كاتباً درامياً من الدرجة الأولى. ويمكن أن نتحقق من صحة هذا الحكم لو ألقينا نظرة سريعة على مسرحياته التي وصلتنا. وكانت هذه المسرحيات قد فقدت إبان العصور الوسطى المظلمة، أى فيما بين القرنين السابع والثامن الميلاديين. والمسرحيات التي وصلتنا هي «المحكمون» (Epitrepontes) التي يبدو أنها تعود للفترة التي وصل فيها المؤلف إلى أقصى طاقة له، و «الحليقة» (Perikeiromene) ووصل منها حوالى نصفها الذى منه يمكن التعرف على الحبكة الكاملة، و «فتاة ساموس» (Samia) و «السيكيون» (Sikyoniotes) التي وصل منها حوالى ٤٧٠ بيتا. و «الكريه» (Misoumenos) و «الفظ» (Dyskolos)، وهذه الأخيرة فازت بالجائزة الأولى عام ٣١٧. وإلى جانب هذه المسرحيات وصلتنا شلرات وعناوين لمسرحيات أخرى مثل «الخائن مرتين» (Dis Exapaton) و «الفلاح»

(Georgos) و «عازف القيثارة» (Kitharistes) و «الشبح» (Phasma) و «القرطاجنى» (Karchedonios)... إلخ. يضاف إلى ذلك أن المؤلفين القدامى حفظوا لنا حوالى ٩٠٠ مقتطفًا من مناندرس، يتراوح حجم المقتطف الواحد منها ما بين كلمة واحدة و ١٦ بيتًا كاملاً. وكان الإقتطاف فى الغالب لأهداف نحوية أو لاسلستشهاد على حكمة سائرة أو قول مأثور، مما يشى بأن مناندرس كان يستخدم الأمثلة ويوظفها توظيفاً درامياً فى ثنايا مسرحياته. وجمعت بعد ذلك مجموعة من الأمثال كل منها يقع فى بيت واحد (monosticha) ونسبت إلى مناندرس ووصل عددها إلى ٨٠٠ بيت وسميت «حكم مناندرس» (Gnomai Menandrou) ونشرت فى برلين عام ١٩٦٣.

وتدور مسرحية «المحكون» حول خايريسوس (= الجذاب) الرجل الأثينى زوج بامفيلى (= حبيبة الكل) وهى بنت سميكريئس (= الصغير). فبعد خمسة شهور فقط من الزواج إكتشف خايريسوس عن طريق خادمه أونيسيموس (= المفيد) أن زوجته هذه وضعت ولدا وألقته فى العراء، مما أصابه بالحنوط واليأس ولا سيما أنه كان يحب زوجته حبا جما. واضطر إلى الانغماس فى اللذات مع إحدى الموسيقيات وتدعى هابروتونون (= ذات الصوت الرخيم) وهو إسم زهرة من الأزهار. أما صاحبه فهى امرأة ذات قلب طيب وهو ما لا يتعارض مع كونها متحررة. وبعد ذلك يأتى صديقان يعرضان على سميكريئس قضية غريبة، إذ يحكمانه فى شجار نشب بينهما عندما عثر أحدهما على طفل لقيط مع بعض أشياء صغيرة من الملابس والمجوهرات، فأعطاه للآخر ليتولاه بالعناية والرعاية. فلما عاد الآن يطلب الطفل رفض صديقه أن يعيد معه الملابس والمجوهرات. ويقرر سميكريئس أن هذه الأشياء من ممتلكات الطفل وينبغى أن تلازمه وتعود معه. وفى هذه الأثناء يحدث أن يشاهد أونيسيموس - أى الخادم - إحدى قطع المجوهرات الخاصة بالطفل وبالتحديد الخاتم فيتعرف عليه، لأنه فى الواقع خاص بسيدة خايريسوس.. وهنا تنكشف الحقيقة كاملة أى أن هذا الطفل هو ابن خايريسوس من بامفيلى التى كان قد إغتصبها ذات ليلة فى جنح الظلام إبان بعض الاحتفالات ودون أن يعرف أحدهما الآخر وقبل الزواج بالطبع. وهكذا لا تنتهى المسرحية قبل أن تعود المياه إلى مجاريها ونعرف لماذا أنجبت الزوجة بعد خمسة شهور فقط من الزواج. وهكذا تعود السعادة

الزوجية لتزف من جديد على هذا البيت.

ولا تفوتنا الإشارة إلى أن فرقة إفنجلاتوس التمثيلية قد عرضت هذه المسرحية بنجاح في إطار مهرجانات أثينا المسرحية الصيفية يومي ١٠ و ٩ يوليو عام ١٩٨٢ على سفح جبل بنتيليس وفي فناء قصر بلاكتيا الذي يعود بناؤه إلى العصور الوسطى.

وتعالج مسرحية «فتاة ساموس» مصير خريسيس الفتاة القادمة من ساموس إلى أثينا، حيث أحبا شخص يدعى ديمياس والذي يحب ابنه بالتبني موسخيون فتاة أخرى اسمها بلانجون، وهى بنت نيكيراتوس جار ديمياس الفقير، والذي يؤمن بالخزعبلات ويعمل لها ألف حساب فهو طيب القلب يصدق كل شيء. تحمل بلانجون طفلا وعند ولادته تتعهد خريسيس بالرعاية فهي تعطف على هذه الفتاة وتزعم أنها عثرت عليه هنا أو هناك أى أنه لقيط. وكان ديمياس في رحلة خارج المدينة وعند عودته يكتشف بمحض الصدفة أن ابنه بالتبني موسخيون هو والد الطفل، ولكنه يفزع أشد الفزع عندما يتبادر إلى ذهنه أن تكون خريسيس هي أمه وأن تكون هذه امرأة شهوانية أغوت موسخيون. ويطردها فعلا من البيت فتلجأ إلى بيت الجار نيكيراتوس الذي بعد أن يقبلها في بيته يستشيط غضبا عندما يكتشف أن بلانجون هي أم الطفل. ويحاول ديمياس أن يقنعه بأن أحد الآلهة هو ولا بد والد الطفل. وعلى نحو أو آخر تنتهى المسرحية بترتيب كل الأمور وإستتباب الإستقرار حين تعود خريسيس إلى مكانها الطبيعي زوجة لديمياس، كما يتم زواج موسخيون من بلانجون أم طفله.

وبطلة مسرحية «الحليقة» هي جليكييرا (الحلوة) لها أخ توأم يدعى موسخيون. افترقا منذ الصغر فترت هي على يد امرأة فقيرة حيث أحبا جندي متقد العواطف وتسيطر عليه الحسية ويدعى بولميون (المحارب). أما موسخيون فقد تروى على يد امرأة غنية هي زوجة باتايكوس. وعندما تلتقى جليكييرا بأخيها وتتعرف عليه لا تستطيع أن تبوح له بالسراى أنها توأم لسبب أو لآخر. ولما كان أخوها هذا موسخيون مغرورا يظن أن كل نساء العالم تقع في غرامه من أول نظرة فقد حاول أن يختلس قبلة من جليكييرا التى لم تمنع لأنه أخوها الحبيب. وفي هذه الأثناء يصل بولميون فيظن أن جليكييرا قد إتخذت عشيقا جديدا، ولذلك يعاقبها عقابا صارما بأن

يخلق لها شعر رأسها. تغضب جليكيلا وتذهب لاجثة ومستجيرة بالمربية التي تولت موسخيون بالرعاية. وبعد ذلك يحاول بوليمون بالتعاون مع باتايكوس أن يسترضى جليكيلا، وعندئذ يكتشف باتايكوس أنها أى جليكيلا نفسها هى إبنته التي كان قد ألقاها في العراء عندما أصابه سوء الحظ والفقر فجأة وبعد أن فقد زوجته. وتعفو جليكيلا عن بوليمون وتتزوج كما يتزوج موسخيون أيضا من فتاة أخرى.

وفي مسرحية «الفظ» (أو «حاد الطبع») نرى رجلا ريفيا من أتيكا يدعى كنيمون ويعيش بالقرب من معبد الإله بان. إنه نكد المزاج يهجر المجتمع ويعتزل الحياة العامة مقتصرًا على السكنى مع إبنته وامرأة عجوز هى الخادمة واسمها سيميكي. لقد انفصل عن زوجته التي تعيش في مكان ليس ببعيد مع ابن لها من زواج سابق، أما اسم هذا الابن فهو جورجياس. ولما حاز ذكاء الفتاة وورعها رضا الإله بان أوعز إلى الشاب الأثيني سوستراتوس بحبها. ولم يقف في وجه هذا الحب الشريف أى عائق سوى تعنت الأب غليظ القلب. وبعد بعض التعقيدات يقع كنيمون في البئر الذي كان يحاول أن يلتقط منه إناء ومعولا كانا قد سقطا فيه. وتعاون سوستراتوس - الذي كان يحاول الظهور بمظهر الفلاح المجد لا إبن المدينة المدلل - مع جورجياس في سبيل رفع كنيمون من عمق البئر. وأخرجاه بالفعل وذهبا به إلى الفراش لكي يستريح من الإرهاق الذي أنهك قواه. وأحس كنيمون بالإمتنان لهما ووافق على زواج إبنته من سوستراتوس، الذي قد نجح في كسب رضاه. وعندئذ يظهر فجأ أبو سوستراتوس ويقرر أن يزوج جورجياس من إبنته أى أخت سوستراتوس. وتنتهى المسرحية بحفل الزواج البهيج ولو أن كنيمون يحضره متأففا وعلى مضض.

ومن هذه النظرة السريعة التي ألقيناها على بعض موضوعات مناندروس يمكن أن نخرج بفكرة عامة عن فنه الكوميدي. ففي مسرح مناندروس لا يقوم بدور البطولة أشخاص وإنما أنماط مثل الأب شديد الصرامة في مواجهة العنم المفرط في اللين والتدليل، ومثل العبد الساذج في مقابل زميله الماكر، والغانية القانعة إلى جوار أخرى طامعة وهلم جرا. لم تعد الشخصيات الدرامية عند مناندروس كائنات فردية مميزة لها أسماء معروفة ومألوفة لدى جمهور المتفرجين مثل سقراط أو يوريبيديس

أو كليون في مسرح أريستوفانيس. بل رسم مناندرس ملامح شخصياته من وحي خياله مستلها سمات الأفراد الذين يعاصرونه. وهى شخصيات لا تختلف كثيرا عن شخصيات المسرح الكوميدي المحدث ولا سيما مولير.

وتمثل مسرحيات مناندرس باللقطاء والفتيات المغتصبات والخدم الماكزين. وإذا كان النقاد يمتدحون هذا المؤلف لأنه استطاع أن يصور بمهارة حياة الأثينيين في عصره، فإن هذا لا يعنى أن الحياة آنذاك كانت تجري بالضبط كما نراها في مسرحياته. فهو كمؤلف درامى يختار بعض الجوانب ويسلط عليها الضوء ويبالغ في تصويرها أحيانا. ولا تخلو أية مسرحية من مسرحياته من قصة حب، ولكن هذا الحب لا يمثل الموضوع الرئيسى. فمثلا يمكن القول أن شخصية كنيون وكراميته للبشر هما لب مسرحية «الفظ». وينبغى هنا ألا ننسى أن معظم مسرحيات مناندرس مفقودة وكلما تم إكتشاف المزيد منها تبين لنا مدى التنوع الذى تميزت به موضوعاته.

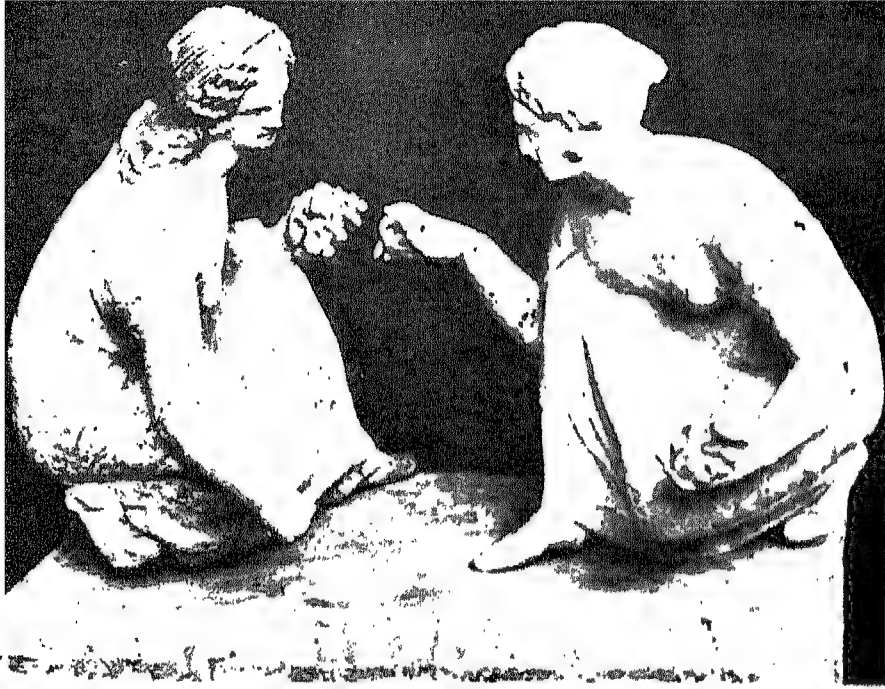
كان مناندرس بارعا في رسم خيوط الحبكة الدرامية والتنوع فيها بإدخال حوادث فرعية مفاجئة بين الحين والآخر. وهو مؤلف يكتب للعرض المسرحى أى يضع الجمهور دائما نصب عينيه أثناء عملية الإبداع نفسها، ولذلك نجده يتوجه إليه بالخطاب مباشرة عندما يجعل هذا الممثل أو ذاك ينادى فى الأحاديث الجانبية. ولقد أتاحت هذه الأحاديث للممثلين فرصة إظهار مواهبهم فى الإلقاء والتثيل. هذا وقد أسقط مسرح مناندرس الوسيط بين الجمهور والأحداث الدرامية ونعنى دور الجوقة، إذ إقتصرت هذا الدور - إن وجد - على مجرد رقصات وأغاني تأتى كفواصل بين مرحلة وأخرى فى الحدث الدرامى. والجدير بالذكر أن هذه الفواصل الغنائية بين المشاهد الحوارية هى التى أدت فيما بعد إلى تقسيم المسرحية الواحدة إلى خمسة فصول (episodia) وهو التقسيم الذى صار تقليدا ملزما عند هوراتيوس.^(١٢٠)

وغنى عن التبيان أن الحبكة عند مناندرس ليست أسطورية، ولكنها تحاكى ما يقع فى الحياة اليومية للأفراد. وتدور هذه الحبكة فى الغالب حول شاب أثينى من أسرة محترمة يقع فى حب فتاة ويريد أن يتزوجها. بيد أن هذه الفتاة إما أجنبية لا يصح - برأى أسرته - أن تكون زوجة له. وإما أنها فقيرة لا يمكنها أن تدفع

هدية الزواج كما جرى العرف الإغريق (واليوناني الحديث)، ومن ثم ترفض أسرة الشاب فكرة الزواج منها. وفي أحيان أخرى يريد مثل هذا الشاب أن يتخذ من إحدى الفتيات عشيقته له، ولكنها بمحزنة نحاس جشع يطلب ثمنها باهظا لها. وعندما يبلغ عجز الشاب أشده يلجأ إلى عبده الأمين، واسع الخيلة والدهاء. وتقع على عاتق هذا العبد مهمة خداع الأب والحصول منه بطريقة أو بأخرى على المال المطلوب لشراء الفتاة. وفي الغالب تنتهي المسرحية بزواج الشاب من هذه الفتاة عندما تنكشف حقيقتها، أى أنها في الأصل من أسرة أثينية كريمة. وقد تكون من قريبات هذا الشاب نفسه وكان قد ألقى بها في العراء بعد ولادتها مباشرة لسبب أو لآخر. أو قد يكون والدها قد أنجبها في إحدى رحلاته بهذه الجزيرة أو تلك ثم تركها وعاد إلى أثينا.

ويتميز مناندروس بقدرته الملموسة على جعل كل شخصية تتحدث باللغة المناسبة لها. ففي «فتاة ساموس» على سبيل المثال نجد ديمياس ونيكيراتوس - ويقابلها جورجياس وسوستراتوس في «الفظ» - كل منهم يناقض الآخر في الملامح الشخصية والطباع وفي المستوى اللغوي أيضا. ولعل هذا الجانب اللغوي هو الذى دفع بعض النحاة إلى إتهام مناندروس باستخدام أساليب «غير أتيكية». ويلاحظ كذلك أن مناندروس يلجأ كثيرا إلى استخدام الحوار السريع والقصير جدا عندما تتخاطف الشخصيات الأبيات بيتا بيتا (stichomythia). وقد يكون هدفه في ذلك معارضة شعراء التراجيديا والسخرية منهم. وبصفة عامة يترك مناندروس لتفسيره مهمة الغوص في الشخصية لأنه يجعل الحوار يمضي سريعا، وهو حوار يتطلب متفسرنا واعيا على الدوام لكي يتمكن من متابعته والتقاط الإيماءات المتتالية تباعا. وقد تدفع عبارة واحدة قصيرة للغاية الحدث الدرامي دفعة قوية إلى الأمام، أو قد تصف شخصية ما وصفا كاملا. ومع أن مناندروس يهدف بالأساس إلى تسلية الجمهور إلا أنه لا ينسى تماما أن يقدم له الدرس الأخلاقي. والدرس المستفاد من مسرح مناندروس بصفة عامة يتلخص في أن التحمل والكرم هما مفتاح السعادة البشرية في إطار العلائق الاجتماعية.

ولكن شتان ما بين مسرح أريستوفانيس القائم على قضايا إنسانية عامة ومشاكل



شكل ٢٥

فتاتان تلعبان إحدى الألعاب الشائعة. تمثال فخارى عثر عليه في كابوا بإيطاليا
ويؤرخ بالقرن الثالث ق. م تقريبا

سياسية وفكرية جوهريّة مثل الحرب والسلام، المرأة والرجل، الثروة والفقر، العدالة والمساواة وما إلى ذلك، وبين مسرح مناندرس القائم على الحياة الخاصة للأفراد وما بها من قضايا صغيرة ومسائل طفيفة من الحياة اليومية أى من الأشياء العادية التي تحدث كل يوم وفي كل بيت. فمسرح أريستوفانيس شامخ شموخ إنسان القرن الخامس في أثينا، وأوسع أفقا لأن أبطاله منغمسون في الحياة العامة وينسون ذواتهم فيها، بل إن قضايا حياتهم اليومية البسيطة تذوب في خضم المصلحة العامة. أما الإنسان في مسرح مناندرس فقد فقد الأمل في أن يحقق طموحاته في الحياة العامة فتحول إلى الإهتمام بحياته الخاصة وتوقع في ذاته بمضغ أحلامه ويحتر ذكريات أيامه.^(١٢١)

البَابُ الرَّابِعُ

النثر وفنون التعبير عن عصر النضج والحكمة والبلاغة

«الكلمة قديرة في قوتها، ضئيلة في جسمها، بل قد تكون غير
مرئية ولكنها بأفعالها التي تنجزها تكسب صفة القدسية، فهي التي تؤمن
من خوف وتحرر من ألم وتجلب السرور وتسمى الشفقة»
جورجياس

«كلام الرجل مثل زخرف التطريز، دقيق الصنع، إذا انفرد كشف
عن سر تصميمه الزخرفي، وإذا إنطوى أخفى جمال تصميمه وشوّهه»
ثيميستوكليس

«كل الخطباء بلا استثناء ثعابين، وكل الثعابين كريمة، بيد أنه إذا
كانت الثعابين الصغيرة سامة تؤذي الإنسان فإن الكبيرة منها تاكل
الصغيرة»

هيريديس

الفصل الأول

أدب الفلاسفة

١ - من الشعر إلى النثر

كان الفلاسفة الأوائل في أيونيا لا ينشرون آراءهم وتعاليمهم كتابة بل شفاهة عن طريق تلقين دروسهم لتلاميذهم. ويمرور الزمن وتتراكم الآراء والنظريات أصبحت الحاجة ملحة لإيجاد لغة فلسفية مقروءة. ولما كانت أيونيا وريثة تراث شعري ضخم كان من الطبيعي أن يكون الشعر هو لغة الفلاسفة الأيونية في البداية. وهكذا نجد هؤلاء الفلاسفة الأيونيين الأوائل يواصلون ما بدأه هيسودوس الذي كان قد سبق وحاول أن يشرح نظام الكون وأنساب الآلهة شعراً.

جاء كسينوفانيس (٥٧٠ - ٤٧٩) - مثل ميمبرموس - من كولوفون وهو مثله أيضاً شاعر لا نثر. إرتحل كثيراً هنا وهناك وظل حتى سن الثانية والتسعين نشيطاً لا يكل. إستخدم الوزن الإليجي لنقد النقائص الاجتماعية مثل المبالغة في مكافأة الفائزين في الألعاب الرياضية (١) والتغنى بأغاني جادة أثناء تناول الطعام في الولائم. ولكنه عندما تعرض لمسائل عامة ذات أفق أوسع لجأ إلى الوزن السداسي على أساس أنه الأنسب في التعبير عن فلسفة الكون (الكوزمولوجيا). وبالنسبة للآلهة فقد نفى عنهم كل الأساطير التي تقول أنهم يسرقون أو يزنون أو يخدعون. وهذا يعني أنه رفض فكرة أنثروبومورفية (ناسوتية) الآلهة الموروثة عن هوميروس، بل يبدو أنه كان توحيدياً إذ يقول (شذرة ٢٣ Diels) «بين الآلهة والبشر يوجد إله واحد، الإله الأعلى وهو لا يشبه البشر في الجسد أو الروح». وهو يقول عن هذا الإله أيضاً (شذرة ٢٤): «كل ما فيه يرى وكل ما فيه يفكر وكل ما فيه يسمع». ونسب إليه أيضاً القول: «إذا كانت للثيران والخيول والأسود أيدي ترسم

الالهة كما يفعل البشر، لرسمت الخيول آلهتها خيولاً ولرسمت الثيران آلهتها ثيراناً... فالأثينيون يصفون آلهتهم على أنهم ذوو أنوف طفساء، أما بشرتهم فسوداء. في حين يتصور الطراقيون آلهتهم بعيون زرقاء وخصلات شعر شقراء» (شذرة ١١-١٢ و١٥-١٦). هكذا كان كسينوفانيس فيلسوفاً ولاهوتياً وشاعراً فصيحاً في آن واحد.

وأول من لجأ إلى النثر لتوصيل الأفكار الفلسفية هم فلاسفة المدرسة الأيونية على ساحل آسيا الصغرى وفي مقلمتهم ثاليس (طاليس) من ميليتوس والذي اعتبر أحد الحكماء السبعة وكان معاصراً لسولون. كان ثاليس عالماً وفيلسوفاً استطاع أن يقيس مسافة بعد السفينة في البحر من إرتفاع شراعها، وتنبأ بكسوف الشمس الذي وقع في ٢٨ مايو ٥٨٥. ويروى أنه ذات يوم كان يمشي عملياً في النجوم فسقط في بئر! ويبدو أنه كان نشيطاً على الصعيد السياسي فقبل إنه حاول أن يوحد المدن الأيونية بآسيا الصغرى لمواجهة الخطر الفارسي. ومن أهم مبادئه الفلسفية القول بأن الماء أصل كل شيء. ويبدو أنه لم يسجل أفكاره هذه ولا تسألماته الفلسفية أو نظرياته العلمية، واعتمد على تلميذها شفاة للتلاميذ والمريدين.

وهكذا يمكن أن نعتبر ميليتوس مسقط رأس النثر الأدبي، كما إنها كانت بحق تعتبر مهد الفلسفة. ففيها عاش إلى جانب ثاليس كل من كسينوفانيس وبارمينيديس وإمبيدوكليس وبيثاجوراس. وعاش فيها أيضاً أناكسياندرس (٦١٠ - ٥٤٠) وتلميذه أناكسيمينيس (ازدهر حوالي عام ٥٤٦) وكلاهما من أوائل الفلاسفة النثرين، فالأول كتباً عن بنية الكون واستمدا لغتها من أسلوب الحديث اليومي. ويقول أناكسيمينيس (شذرة ١) «كما أن روحنا - وهي من هواء - تمسك بكياننا فإن التنفس والهواء بالمثل يمسكان بعالمنا هذا ككل». ومن الملاحظ هنا أنه يستخدم تصويراً بسيطاً جداً لشرح فكرته على نحو يكاد يكون مباشراً لا مجاز فيه.

ولد بيثاجوراس (فيثاغورس) حوالي عام ٥٨٠ وهرب من ساموس حوالي عام ٥٣١ ربما في أواخر الأربعينات من عمره، وهاجر إلى كروتونا بإيطاليا حيث أسس مدرسة إهتمت بالسلوك العملي والأخلاقيات والتأمل. أقام تلاميذه معه في المدرسة إقامة كاملة، فتناولوا وجبات الطعام والشراب معاً، ومارسوا التقشف الصارم أحياناً، وامتنعوا عن أكل اللحوم وعاشوا على النباتات وقضوا وقتاً طويلاً في

٣٧٣

التدريبات الروحية. طور بيثاجوراس الدراسات الرياضية والهندسية وكان البيثاجوريون كالأورفيين موسيقيين، فدرسوا هذا الفن أى الموسيقى وعلم الأصوات على أسس رياضية. وآمن بيثاجوراس بمبدأ تناسخ الأرواح (metamorphosis) أى أن روح الإنسان يمكن أن تلبس بعد الموت روح حيوان أو نبات (metempsychosis).

وفى هذا الجزء الغربى من العالم الإغريق أى فى إيليا بالقرب من جبال لوكانيا بجنوب إيطاليا كان بارمينيديس (حوالى ٥٢٠ - ٤٥٠) قد حاول أن يشرح بالوزن السداسى فكرته عن الحقيقة كجوهر لا يتغير فى مقابل المظهر المتغير والذى هو عبارة عن مجموعة من المتناقضات لا تملك إزاءها سوى التخمين. وأعطى بارمينيديس لموضوعه أهمية خاصة عندما بدأ أبياته بتصوير نفسه ممتطيًا عربة تتجه نحو بوابات الليل والنهار، حيث ترحب به إحدى الرباب وتكشف له النقاب عن بعض الأسرار الكونية. ومع أن بارمينيديس يبدى هيمنة ملموسة على مفرداته فإن مناقشاته أكثر جفافاً وصرامة من أن يحتلها الوزن السداسى نفسه.

ولقد نظم إمبيدوكليس من أكراجاس (٤٩٤ - ٤٣٤) كتابين بالوزن السداسى هما «التطهيرات» (Katharmoi) و«فى الطبيعة» (Peri Physeos) ويبلغان حوالى ٥٠٠٠ بيتاً. ويتناول الأول منها المعتقدات الدينية الشائعة فى صقلية آنذاك بما فى ذلك فكرة تناسخ الأرواح التى كان هو نفسه يؤمن بها إيماناً راسخاً. وفى هذا الكتاب تضى الصياغة الشعرية على جدية الفكرة الفلسفية المطروحة مزيداً من القدرة على الإقناع ومسحة من الفخامة. ولا غرو أن نجد إمبيدوكليس يخاطب مواطنيه قائلاً (شذرة ١١٢، ٤) :

«انظروا! ها أنا إله بينكم، لا أموت، فلم أعد بعد فانيًا مثلكم»

أما فى كتابه الثانى «فى الطبيعة» فإنه يتعامل مع مادة أكثر علمية وأوفر تشبعًا بالمصطلح التقنى. وفيه يطرح فكرة أن الحقيقة الأزلية تنحصر فى أربعة عناصر أصلية (rhizomata) هى التراب والماء والهواء والنار. ولقد ظلت فكرة العناصر الأربعة هذه ماثرة جدل لعدة قرون، كما تركت تأثيرات قوية على الفكر والأدب العالميين ولا سيما إبان عصر النهضة الأوروبية^(١). ولقد ضمن إمبيدوكليس كتابه الكثير من فقرات الجدل المطولة وزوده بمختلف الأدلة والبراهين دون أن يأتى ذلك

على حساب الدفء الشعري. فإمبيدوكليس يستخدم الأسطورة - مثله في ذلك مثل بقية الشعراء - كأداة لنقل الفكرة، كل ما هنالك أن الفكرة عنده فلسفية متصلة بنظام الكون. والعالم عنده يخضع لقانون وسلطان «الحب» أى فيليا (Philia) ونقيضه أى الشقاق والنزاع (Neikos). فهاتان القوتان تسببان على التوالي التخلق أو الولادة والتلاشى أو الفناء. صفوة القول إن إمبيدوكليس قد أثبت بما لا يدع مجالاً للشك أن الوزن السداسى - ذلك الموروث الملحمى - قادر في يد شاعر فيلسوف موهوب مثله أن ينقل أعوص الأفكار في سلاسة وحيوية^(٧).

ولقب هيراكليتوس الإفيسى (إزدهر حوالى عام ٥٠٠) بلقب «الغامض»، لأنه كان يرى ضرورة أن تكون لغة الفلسفة غامضة حيث تتوجه إلى جمهور الصفوة لا العامة. وكان يعتقد أن الحقيقة عبارة عن عملية إنصهار مستمر وتغير أبدي. وكتب ما كتب بأسلوب تنبؤى، بمعنى أنه كان يعتمد إلى إخفاء نصف ما يريد الإفصاح عنه - كما تفعل نبؤة دلفى - باستخدام الصور والمجاز والعبارات المتناقضة. إليه يعزى القول بأن «الإله أبوللون ملك نبؤة دلفى لا يفصح عن الحقيقة ولا يخفيها، ولكنه فقط يشير إليها» (شذرة ١١ وقارن 93 Diels). ومن هنا نفهم أسلوبه التنبؤى في الكتابة. فهو مثلاً يقول «الطريق إلى أعلى كالطريق إلى أسفل بل هو نفس الطريق» (شذرة ٦٠). ويقول كذلك «الزمن طفل يلعب لعبة الداما، وسلطان الملوك كسلطان الأطفال» (شذرة ٥٢). ويقول أيضاً «الفانون خالدون والخالدون فانون، إذ أن كلا منهم يعيش حياة الآخر» (شذرة ٦٢). ومن الشذرات المتبقية من مؤلفه «في الطبيعة» يفهم أنه كان يميل إلى حياة العزلة، وأنه كان يرى بأن العنصر الأزلئ الأصلئ هو النار فسبق بذلك الرواقئين. حتى أنه ذكر قبلهم فكرة «الحريق» الكوفى الهائل (ekpyrosis) الذى يلتهم كل شئ في الوجود ليعاد خلقه من جديد بين الحين والحين. ومن أقواله الماثورة «إن المرء لا يستطيع أن يستحم مرتين في نفس النهر» (شذرة ٩١٥)، بمعنى أن كل شئ في تغير مستمر حتى أنك عندما تنزل النهر مرتين فإنه في المرة الثانية يكون قد تغير وأصبح نهراً آخر! ومن هذه المقولة جاءت فكرة أن كل الأشياء تتحرك (panta rhei) وهى فكرة تسيطر على عقلية الإغريق وتظهر كثيراً في كتاباتهم النثرية والشعرية.

ووصلتنا أيضا شذرات عديدة - وإن كانت لا تتغدى السطر أو السطرين في كثير من الأحيان - من مؤلفات ديموكريتوس (٤٦٠ - ٣٧٠ تقريبا) من أبلدبرا. وتعزى إلى هذا الفيلسوف مقولة إن «الكلام المنمق لا يستطيع أن يخفى عملا سيئا تماما، كما لا تستطيع الكلمات غير المتسقة أن تسيء إلى العمل الطيب» (شذرة ١٧٧). ويعتبر ديموكريتوس أبا النظرية الذرية في الفلسفة وتابع أفكاره أناكسيمينيس. وعاصره فيلسوف آخر مشهور هو هيبوكراتيس (أبقراط) الذي يسمى «أبو الطب»، وهو أول عالم طبيعى لدينا معلومات مفصلة عنه. إذ ولد تقريبا عام ٤٦٠ وتنسب إليه أو إلى تلاميذه من أتباع أسكليبيوس إله الطب في جزيرة كوس حوالى ثلاثة وخمسون مؤلفا طبييا. وبالنسبة لكتابنا هذا عن الأدب الإغريق لا تهمنا هذه المؤلفات إلا من حيث الإشارة إلى فائدتها في دراسة اللغة وتطورها وكذا تتبع تاريخ الفكر الطبى وعلاقته بالثقافة العامة.

وفي أثينا كان السوفسطائيون قد تطوروا بالنثر الأدبى ودخلوا به مجالات جديدة وآفاق رحبة. بيد أن أكثر من ساهم في تطوير هذا الفن هو ذلك الذى لم يكتب كلمة واحدة، أى سقراط الذى إتبع طريقة الجدل (الإستجواب elenchos) المميزة له في الكشف عن الحقائق. ولكننا نود أن نلقى نظرة سريعة على ملابسات هذا العصر الذى نشأ فيه النثر وقبل أن نصل إلى سقراط.

إن نصف القرن الذى تلى معركة سلاميس (عام ٤٨٠) يشكّل أروع فترة في تاريخ أثينا. ففي عام ٤٧٠ بدأ يلعب في الأفق نجم بريكليس الذى أصبح هذا العصر الذهبي كله يقرن بإسمه والذى كان مواطنوه يسمونه «زيوس البشر». في عصره وضعت أسس الإمبراطورية الأثينية البحرية وتوطدت دعائم الديمقراطية والحرية، حرية الفرد وحرية التعبير. في عصره أصبح دخول المسرح بالمجان وصرفت لأول مرة أجور للمحلفين في المحاكم ولأعضاء مجلس الشورى. إليه يرجع الفضل في التقدم الرائع الذى حققه فن النحت الإغريق وفن العمارة. وفي عصر بريكليس أصبح «مجلس الشعب» يجسد فكرة الديمقراطية الحققة. لأنه كان يناقش كل المسائل، فيه يجلس المواطن العادى ليجادل ويحاور في كل ما يعن له من الأمور العامة. أصبح الشعب كله صاحب الكلمة الأولى، كل شيء منه يبدأ وإليه ينتهى.

لا يصدر تشريع قانون أو حكم قضائي إلا بعد الرجوع لهذا المجلس. لقد إمتلأت حياة الأثينيين بكل صنوف النشاط والإثارة، وإزدانت أيامهم بمختلف الإحتفالات والمهرجانات الدينية وغير الدينية. وإكتسظت السوق العامة الأجورا (agora) بالإجتماعات وأقيمت بالجمناسيون - (أو الجمناز يوم وهو معهد رياضي ثقافي (gymnasion) - وكذا الإستاد والمسرح مختلف المباريات الرياضية والثقافية. لقد أصبحت أثينا - كما يقول بريكليس نفسه - هي مدرسة هيلاس (أي بلاد الإغريق).

وكان من الطبيعي أن تواكب هذه النهضة الحضارية والمادية صحوة فكرية، تمثلت في أن الناس لم يعودوا على إستعداد لتقبل كل العادات والتقاليد القديمة على أنها مسلمة بديهية فوق التساؤل أو التشكك. بل عمت روح البحث والفحص في كل شيء. وتطلب هذا الجو السياسي والفكري الجديد «المدرس الموسوعي» الذي يستطيع أن يحاضر في فن الكلام والمنطق والعلوم الطبيعية واللغوية وكل فروع المعرفة. وإذا كان الإغريق قد شغفوا منذ بداية تاريخهم بالفضيلة والحكمة فلمهم بدأوا الآن يتساءلون عن ماهيتها وكيف السبيل إليها. يستطيع النخاس أن يبيعك عبدا، ويوسع التجار أن يصنع لك مقعدا فهل من معلم حكيم فاضل يعلمك الحكمة والفضيلة؟ يبيننا على هذا التساؤل نفر من المفكرين إعتقدوا أن الحكمة والفضيلة صفتان تكتسبان بالتعلم والمران، إنهم السوفسطائيون.

وجد الأثينيون إبان أواسط القرن الخامس في السوفسطائيين ما يتطلبه عصرهم أي المدرسين الموسوعيين ومعلمي الحكمة والفضيلة. والكلمة الإغريقية القديمة «سوفيستيس» أي سوفسطائي (sophistes) تعني أصلا «الماهر في حرفته» أو «البارع». في فنه ثم أصبحت تطلق على شخص «المهنيك في أمور الدنيا الخبير بفن الحياة» أي «الحكيم». ومنذ أواخر القرن الخامس صارت تطلق على هؤلاء المعلمين المتجولين الذين كانوا يعلمون النحو والبلاغة والخطابة والسياسة وغير ذلك من ألوان المعرفة كالشعر والموسيقى. بل إن بعضهم كان يعلم الفلك والرياضيات. وكان هدفهم إلى جانب تزويد المواطن بالخبرة اللازمة لممارسة فن الحياة لإعداده لإحراز النجاح في المناصب العامة. كانوا يتقاضون أجورا نظير خدماتهم التعليمية التي

تركزت بصفة خاصة على تعليم فنون الخطابة من بيان وسديع وجناس وسجع وطباق، وجمل متوازية، أو عبارات متقابلة. والقصد من كل ذلك هو أن يسرع طلابهم في الحوار والنقاش والجدل والإقناع سواء بالحق أو بالباطل. ومن هنا اكتسبت كلمة «سوفسطائي» معناها المرذول والذي يتضمن المراوغة والتضليل والخداع. وهذا ما أثار ضلهم حفيظة بعض الكتاب والمفكرين في مقدمتهم أفلاطون وأريستوفانيس.

كان سوفسطائيون إذن في الأصل أهل مهنة أو حرفة أتقنوها وسرعوا فيها وأثروا منها. ولم يكونوا مدرسة من مدارس الفكر، واضحة المعالم، راسخة المبادئ. مع أن القليل منهم - مثل بروتاجوراس - كان يعلم الناس نظريات فلسفية محددة ويزودهم بنصائح ومواعظ حول المسائل الأخلاقية. لكنهم في مجموعهم كانوا يمثلون إنجماها فكريا يدعو إلى عزم التسليم بالتقاليد الموروثة أو العادات القديمة والمعتقدات الدينية العتيقة. بل لم يسلموا بوجود دستور أخلاق يحتم على المرء سلوكا معينا في الحياة. كانوا يعتقدون أن كل شيء قابل للشك والنقد الصريح بل والتجريح. قال بعضهم إنه من المحال معرفة أى شيء على وجه اليقين بسبب قصر عمر الإنسان. كانت حركتهم إذن فكرية تقدمية مستنيرة من شأنها تحرير الفرد من قيود المجتمع وإطلاق العنان لتفكيره والاستقلال برأيه والتخلص من الخزعبلات والرضوخ للمسلّمات. ولم يقصر هؤلاء الأساتذة جهودهم على التعليم، لأنهم أيضًا ناقشوا موضوعات الساعة وكتبوا في السياسة وقاموا بما تقوم به الآن الصحف اليومية. وأما عن أخلاقياتهم فكان معظمهم أصحاب مبادئ تدعو للخير والصالح، ولم يصحب حركتهم فساد أو انحلال أخلاقي أو خروج على القانون كما حدث في إيطاليا عصر النهضة على سبيل المثال.

بيد أن الجماهير بدأت رويدا رويدا تفقد ثقتهما في هؤلاء المعلمين الذين يدعون العلم بكل شيء. ذلك أن الإغريق بصفة عامة يشعرون بالإحتمار تجاه من يقدم علمه نظير أجر. أما فقراء الأثينيين فقد كان من الطبيعي أن يحسدوا هؤلاء المعلمين الأثرياء ويغضوهم لشعورهم بالحرمان من التعلم على أيديهم لإرتفاع ثمن دروسهم. ما يهمننا هو أن سوفسطائيين قد لعبوا دورًا مهمًا في تطوير الفكر

الإنسانى إذ تأثر بهم الكتاب الناثرون كالخطباء والمؤرخين وكذا الشعراء المسرحيين ولاسيما يوريبيديس كما سبق أن رأينا فى الباب السابق. ومن زعماء المدرسة السوفسطائية نذكر على سبيل المثال لا الحصر بروتاجوراس (٤٨٥ - ٤١٥) وجورجياس (٤٨٠ - ٣٧٦) وهيبياس (معاصر بروتاجوراس) وثراسيماخوس الخالقدون (ازدهر فيما بين ٤٣٠ و ٤٠٠) وبروديكوس (معاصر سقراط).

كرس بروتاجوراس وقتاً كبيراً للدراسات النحوية فدرس حالات الإعراب وصيغ الأفعال وأزمانها والفرق بين صيغة التمنى والاستفهام والتقرير والأمر وما إلى ذلك. ولعل فى مثل هذا السياق قد ورد نقده لهوميروس، إذ عاب عليه أنه يخاطب ربة الفنون بصيغة الأمر فى مستهل ملحمتيه كما رأينا فى الباب الأول. ويقول أفلاطون إن بروتاجوراس كان يقتطف من الشعراء لشرح آرائه النحوية واللغوية (محاورة «بروتاجوراس» فقرة ٣٣٩ وما يليه). أما بروديكوس فقد ركز جهده على تحديد وتعريف معانى المفردات وهذا ما حجب فيه سقراط. ويدو من محاورة أفلاطون «بروتاجوراس» أن بروديكوس كان محدداً للغاية ودقيقاً تماماً فى تعبيراته فى مقابل حديث هيبياس الفضفاض.

وعندما جاء جورجياس إلى أثينا عام ٤٢٧ أحدث ثورة عارمة فى مفاهيم الفكر والأدب، إذ أعلن صراحة - ما قد يقوله غيره ضمناً - أن النثر فن أدبى راق لا يقل فى ذلك عن الشعر. ويعتبر جورجياس أول منظر للنثر الأدبى.^(٣) وأساليب الكلام عنده هى المجاز (trope) أى التشبيه والتورية، التبادل (hypallage) أى إستخدام كلمة بدلاً من أخرى والقياس (katachresis) أى إستخدام الكلمات لتؤدى معنى وفق قانون القياس والتكرار، والإيجاز والتوازن (pariosis) أى إستخدام جمل متساوية متوازنة ومتوازنة، التحول (apostrophe) أى تغيير مجرى الحديث للتوجه بالخطاب مباشرة إلى شخص أو إله ما، وأخيراً أسلوب المقابلة (antithesis) أى إيجاد تناقض مدروس بين الكلمات والعبارات. وتعزى إلى جورجياس عبارة مشهورة هى أن «الكلمة قديرة فى قوتها، ضئيلة فى جسمها، بل قد تكون غير مرئية ولكنها بأفعالها التى تنجزها تكسب صفة القدسية، فهى التى تؤمن من خوف وتحرر من ألم وتحلب السرور وتنمى الشفقة».

٢ - سقراط معاوَرًا

ولد سقراط في إحدى القرى الأتيكية ولكنه عاش في أثينا طوال حياته (٤٦٩ - ٣٩٩). وكان أبوه فيما يروى نحّاتًا يصنع التماثيل أو بناء ميسور الحال. أما أمه فكانت قابلة. ولقد ورث سقراط عن أبيه حرفته فاشتغل في مطلع حياته ولفترة قصيرة من الزمن نحّاتًا للتماثيل، ثم إنصرف عن هذه الحرفة فألّت به ضائقة مالية. ومن الجدير بالذكر أن سقراط نفسه كان يحلو له أن يشبه طريقته في التعليم بمهنة أمه، أي أنه كان يولد الأفكار من عقول تلاميذه. على أية حال فإن ما كان لدى سقراط من مال حتى بعد ترك حرفة نحت التماثيل كان يكفي لسد حاجاته الضرورية، لا سيما أنه كان يتميز عن غيره من الناس بالزهد والميل للتقشف. وأدى سقراط في شبابه الخدمة العسكرية كأحد جنود المشاة. وتزوج في وقت متأخر من امرأة تدعى كسانثيي، يبدو أنها كانت ثرية مدللة إذ رويت عنها حكايات لا تخلو من المبالغة ومفادها أنها كانت حادة المزاج، سليطة اللسان. وقد أنجب سقراط منها (وربما من غيرها؟) ثلاثة أولاد كانوا لا يزالون صغائرًا عندما حكم على أبيهم بالموت عام ٣٩٩.

كان الدافع الحقيقي وراء ترك سقراط لحرفة نحت التماثيل أنه وجد نفسه منساقًا إلى الفلسفة أو «حب الحكمة» (philosophia). ويقال إنه كان يشاهد كثيرًا برفقة أرخيلاوس أحد فلاسفة الطبيعة الباحثين في أصل الكون وعناصره الأولية والذي إزدهر حول عام ٤٤١. لكن بمرور الزمن وقبيل إندلاع الحروب البلوبونيسية (٤٣١) يبضع سنوات إنصرف سقراط عن هذا اللون من الفلسفة وكرس نفسه للبحث في السلوك القويم في الحياة عن طريق الحوار. وكان أسلوبه في الحوار جديدًا وفريدًا ويمكن تسميته الإستجواب (elenchos) فقد برع فيه حتى صار يعرف بإسمه فيقال «الحوار السقراطي». كان يبدأ بطرح السؤال على محدثه ويسوقه إلى الإجابات أي يستولد من أقواله عن طريق الإستقراء أو الإدراك العقلي ما يفترض أن يكون

تعريفًا جامعًا مانعًا لشيء ما، ويصلح لأن يكون أساسًا لحقيقة ثابتة ومعرفة صحيحة. بيد أن سقراط عادة ما يورط محاوره رويدًا رويدًا في خطأ ما، أو يتغاضى عن إغفاله لنقطة أساسية تركها مبهمة دون إيضاح، فيستدرجه للإسترسال في الكلام والتمادى في الخطأ حتى يقع في تناقض ظاهر، كأن يقول في النهاية خلاف ما كان قد أكدته في البداية. وبذلك ينكشف جهله أو يتأكد عجزه عن الفهم، ولا سيما عندما يعقب سقراط على إجابات محاوره ويصوب له أخطائه. وكان سقراط يفعل ذلك مع كل من يلتقى بهم عرضًا في السوق العامة وغيره من الأماكن، لا سيما إذا صادف رغبة لدى الناس في تبادل الأحاديث أو لاحظ إدعاء بسعة المعرفة من قبل البعض. ولعل سقراط قد بدأ يمارس هذا البحث المنهجي بطريق الحوار بعد أن ذهب صديقه خايريفون - كما يروى لنا أفلاطون - ليستشير نبوءة الإله أبوللون في دلفي بشأن سقراط. وعاد من هناك إلى أثينا حاملاً جواب النبوءة الإلهية ومذيعاً أمرها بين الناس وفحواها «ليس هناك أحد أحكم من سقراط». وكما يقول أفلاطون شرع سقراط يحاور من إشتهروا بالحكمة في المدينة من خطباء وشعراء ورسميين إلى محتاتين بهدف إكتشاف من يفضله في الحكمة. واكتشف أنهم جميعاً يدعون المعرفة ويزعمون الإلمام بكل شيء وهم لا يعرفون شيئاً، أما هو فلا يعرف شيئاً ويعرف أنه لا يعرف شيئاً. وبذلك صدقت نبوءة أبوللون وتيقن سقراط أنه أحكمهم جميعاً لأنه على الأقل يعمل بالحكمة القديمة المنقوشة على مدخل معبد أبوللون في دلفي وهي «إعرف نفسك». أى إعرف حدود طاقتك البشرية على المعرفة.

لم يكن سقراط يهتم بمظهره الخارجى فكان قليل العناية بملبسه، متقشفًا في مأكله عزوفًا عن الترف والدعة. وقد حبه الطبيعة قوة في البدن وقدرة كبيرة على الاحتمال، وحرمة نعمة الوسامة فكان قبيح الوجه دميم الهيئة بشكل ملحوظ. ووراء هذا الوجه غير المليح كان يكمن عقل يتقد ذكاء، ونفس أبية وشجاعة نادرة وروح قوية، وصلابة خلقية. كان سقراط يجمع بين الإحساس العميق بالواجب والميل للمزاج المعتدل والطبع الكريم وحسن المعاشرة. وكان يتمتع بملكة الفكاهة، وبراعة فائقة في التهكم والسخرية. ومن المؤكد أن هذه الصفات قد تضافرت على جذب

كثير من التلاميذ والأتباع إليه طلباً لصحبته والإستماع إليه، والتعلق من حوله. كان بعضهم من أقرانه الذين ينتمون إلى مختلف الطبقات الدنيا ممن يمارسون هذه المهنة أو تلك الحرفة. وبعضهم الآخر من الشبان سليلي الأسر النبيلة جاءوا سقراط للترود بالمعرفة التي تؤهلهم للإشتغال مستقبلاً بالسياسة. وكان يأتيه أحياناً بعض المفكرين الجادين لإستشارته وإستطلاع رأيه فيما يعن لهم من مشكلات تشغل بالهم. كانت الحلقة السقراطية تضم مواطنين أثينيين ووافدين غرباء آتين من مدن إغريقية أخرى. وقد واصل بعضهم طريق البحث والتأمل بعد رحيل سقراط عن دنياهم حتى أصبحوا مؤسسي مدارس فلسفية تمثل مختلف الإتجاهات. فمن بين هؤلاء أفلاطون مؤسس المدرسة الأكاديمية - وستحدث عنه بعد قليل - وأنتيستيس مؤسس المدرسة الكلية وهو أيضاً أثيني. ومن تلاميذ سقراط أيضاً أرسيتيوس القوريي وإقليدس (إيوكلیديس) الميجاري مؤسس المدرسة الميجارية. وربما كان بينهم أيضاً فيدون أحد مواطني إيليس بشمال غرب البلوبونيسوس ومؤسس المدرسة الإيلية. هذا إلى جانب كسينوفون مؤرخ القرن الرابع والذي ستحدث عنه أيضاً. ومن بين تلاميذ سقراط كذلك أيسخينيس الملقب بالسقراطي والذي كتب محاورات سقراطية دافع فيها عن أستاذه، ورسم له صورة أمينة توضح ملامح شخصيته وخلقه وطريقته في الحوار.

وسقراط هو الفيلسوف الذي أصبحت مبادئه وأفكاره وتعاليمه جزءاً لا يتجزأ من تراث الحضارة الإغريقية بل والحضارة الإنسانية عامة. فهو أول من نادى وأصر في ندائه على أن الإنسان ينبغي أن ينظم حياته في ضوء تفكيره هو وتفكيره فقط دون الإكتراث بأية عوامل خارجية أو حتى أية مؤثرات عاطفية ما لم تخضع جميعاً للتفكير العقلاني. كان أول من أثار بين تلاميذه قضايا الأخلاق والسلوك الفردي، وحثهم على التحقق بطريقة منهجية من صحة الافتراضات أو المسلمات الأساسية التي قد يبنون عليها أحكامهم. ويعتبر سقراط أول من أكد على ضرورة تحديد معاني الألفاظ العامة تحديداً دقيقاً وتعريفها تعريفاً جامعاً مانعاً. ومن ثم فهو رائد أعطى دفعة قوية لتطور الفكر الفلسفي في علم الأخلاق والمنطق.

ولقد عزف سقراط بعض الشيء عن المسائل السماوية والميتافيزيقية، حيث أنها

لا تعنيه كثيراً فهي لا تمت لموضوع بحثه بصلة، ونعني الإنسان وسلوكه الخلقى. بيد أن أى شعور بالورع أو الخوف لم يكن ليعيق سقراط عن البحث والنقد والتعليق على كل صغيرة وكبيرة. ومع ذلك فهناك تساؤل مطروح حول معتقدات سقراط الدينية، إذ كان الكفر بالآلهة الإغريقية التقليدية من بين التهم الموجهة إليه في كوميدية أريستوفانيس «السحب»^(٤). التى عرضت عام ٤٢٣ وكذا فى عريضة الدعوى التى حوكم بموجبها وأعدم سقراط عام ٣٩٩. ولا تزال هذه النقطة مشار جدل بين الباحثين. وليس هناك شك فى أن سقراط كان رجلاً ذا شعور دينى عميق حريصاً على مراعاة الشعائر الدينية. لكن من المحتمل أنه طبق طريقته فى النقد أى منهجه الديالكتيكى على بعض المعتقدات الدينية التقليدية السائدة فى عصره. ومن جهة أخرى ليس لدينا أى دليل يؤكد على أن سقراط كان عضواً منتسماً إلى فرقة أو طائفة دينية منحرفة أو خارجة على المألوف من العقائد الدينية. لكننا نعرف ما رواه سقراط نفسه أى تلك التجربة أو المعاناة الدينية التى مر بها بين الحين والآخر طوال حياته. ونعنى ذلك الوحي أو الهاتف الإلهى الذى كان يأمره باتباع سلوك معين ويوجهه فى تصرفاته كلما تطلب الموقف. لكن طبيعة هذا الوحي أو الهاتف لا تزال أمراً خفياً يكتنفه الغموض. بيد أنه قد شاع القول فى أثينا إنه يكفر بالآلهة الأولمبية التقليدية ويتعبد لآلهة جديدة خاصة. وقيل عنه فى الأجيال التالية إنه كان يؤمن بفكرة الإله الواحد، حتى أننا نجد أمير الشعر العربى أحمد شوقى^(٥) يقول فى «المهزية النبوية» مخاطباً الرسول صلى الله عليه وسلم:

ناديت بالتوحيد وهو عقيدة نأدى بها سقراط والقصداء

وعلى أية حال فإن صورة سقراط ودوره فى الفكر الإغريق سيلقيان مزيداً من الإيضاح فى ثنايا حديثنا عن أفلاطون.

٣ - أفلاطون متأرجحا بين الشعر والفلسفة

يعد أفلاطون (٥٢٨ أو ٥٢٧ - ٤٣٧) ألمع تلاميذ سقراط وأشهر الشخصيات الأدبية والفلسفية إبان النصف الأول من القرن الرابع، ويمكن إعتباره شاعر الفلسفة أو فيلسوف الأدب الإغريق الأول. يقول عنه سبيوسيوس ابن أخته إنه ابن أبوللون نفسه^(١)، وهى مقولة نابغة عن إعجاب شديد بهذه الشخصية شبه الأسطورية من حيث تألق العبقرية. وقيل إن اسمه الأصلي هو أريستوكليس (Aristokles)، أما «أفلاطون» (Platon) فلقب أطلق عليه بسبب قامته المتينة وأكتافه العريضة (platys) عرضا غير عادى. قبل أفلاطون دعوة ديونيسيوس الأول طاغية سيراكوساى حوالى عام ٣٨٨ بهدف تطبيق مبادئه الفلسفية فى نظام الحكم أى ما يعرف بالمدينة الفاضلة. فلما فشلت المحاولة أعاد أفلاطون الكرة فى عصر ديونيسيوس الثانى. ولم يخرج أفلاطون هذه المرة أيضا بنتيجة تذكر. بيد أنه تعرف فى صقلية على أتباع المدرسة الفيثاغورية التى تركت مبادئها بعض التأثير على كتاباته اللاحقة. وقضى أفلاطون بقية حياته مدرسا ومعلما للفضيلة.

ومن المحتمل أن يكون أفلاطون قد بدأ فى كتابة محاوراته بعد موت سقراط مباشرة عام ٣٩٩. ومن حسن الحظ أن وصلتنا كل مؤلفات أفلاطون، ويمكن تقسيم محاوراته إلى ثلاثة أقسام: القسم الأول: المحاورات السقراطية حيث يلعب سقراط الدور الرئيسى فى الحوار. وتندرج فى هذه المجموعة المحاورات التالية: «كرتو»، و«نارميديس» و«لانيخس» و«إيوثيفرون» و«هيباس الأصغر» و«هيباس الأكبر» (المشكوك فى نسبتها إلى أفلاطون) و«إيون» و«ليسيس». أما محاوره «الدفاع» فهناك من يتحفظون عليها قائلين بأنها نسخة من دفاع سقراط عن نفسه أمام المحكمة أى أنها من تأليف الأخير.

أما القسم الثانى فيضم المحاورات التى عادة ما تسمى المجموعة الأفلاطونية الأولى

والثانية. فرغم أن سقراط في هذه المحاورات لا يزال بارزا إلا أنه يعبر عن أفكار أفلاطون أكثر من التعبير عن نفسه. وتندرج في هذا القسم المحاورات التالية :

« إيوتيديموس » : وفيها يندد أفلاطون بمجموعة من السوفسطائيين.

« كراتيلوس » : وتعد بحثا في الإشتقاق اللغوى والعلاقة بين المفردات ومدلولاتها.

« فايدون » : وهى دفاع تمجيدى عن سقراط وتصف أيامه الأخيرة في الحياة.

« الجمهورية » : وتعتبر رائعة أفلاطون دون جدال وتقع في عشرة كتب. يرسم أفلاطون في الكتاب الثانى والثالث والرابع منها صورة الدولة المثالية التى هى أقرب ما تكون للشيوعية. وفيها يتدرب الحكام أو الحراس (phylakes) تدريبا جيدا ولا يمتلكون أى شئ على الإطلاق. أما بقية كتب المحاور فتعالج المشاكل التى يمكن أن تواجه هذا النظام، مثل وضع المرأة وطبيعة الزواج بين الحراس ومسألة التربية والتعليم.

« مينون » : وتدور حول مسألة الفضيلة وهل يمكن إكتسابها بالتعلم.

« الكيبيايديس » : ويشك في نسبتها إلى أفلاطون.

« مينيكسينوس » : ومن المفارقات أن تلميذ سقراط هذا الذى تحمل المحاوره إسمه عنوانا يلعب دورا ضئيلا فيها. أما دوره في محاوره « ليسيس » و « فايدون » فهو أكبر بكثير.

« فايدروس » : وتحوى نقدا لخطباء العصر.

« المأدبة » : وتشرح الحب الأفلاطونى.

« ثياتيتوس » : وتدور حول نظرية المعرفة.

« بارمينيديس » : وفيها يتراجع أفلاطون ويعدل في نظرية المثل. ذلك أن هذه المحاوره قد كتبت في سن الستين وتمثل قمة نضوج أفلاطون وخبرته.

أما القسم الثالث فيضم المحاورات المسماة « المجموعة الأفلاطونية الثالثة ». ولا يبرز سقراط إلا في واحدة منها ويغيب عن بعضها تماما. وتندرج في هذا القسم المحاورات التالية :

- «السوفسطائي» : وتعتبر إستمرارا لمحاورة ثياتيتوس وتهاجم السوفسطائيين.
- «السياسي» : وهي بحث في شخصية الملك أو «رجل الدولة» الحقيقي.
- «تيايوس» : وتدور حول فلسفة الكون أو الكوزمولوجيا وفيها يعود أفلاطون إلى نظرية المثل.
- «كريتياس» : ووصلتنا ناقصة.
- «فيليبوس» : وفيها يبرز سقراط.
- (Philebos)
- «القوانين» : لا يظهر فيها سقراط تماما وتقدم بعض التعديلات في الآراء المطروحة في محاورة «الجمهورية».

هذا وتعمزى إلى أفلاطون ثلاثة عشر رسالة موجهة لبعض الشخصيات، وكذا بعض قصائد الإليجيات. لقد أمضى أفلاطون شطرا كبيرا من حياته يبرر مسلك أستاذه سقراط الذي ربما ماذاع صيته ولاعظم مجده لو لم يشغل به تلميذه هذا الانشغال. ولقد كتب أفلاطون أربعة محاورات عن الأيام الأخيرة في حياة سقراط. ففي «يوثيفرون» نرى سقراط وهو على وشك المثل أمام المحكمة يناقش تلاميذه في معنى الشعور والالتزام بالواجب. وهناك من الدارسين من يعتقد أن محاورة «الدفاع» هي النص الفعلي الذي دافع به سقراط عن نفسه أمام المحكمة والذي إختتمه بالقول ساخرا :

«لقد آن الآوان للرحيل وكل منا يمضى في طريقه

أنا إلى الموت وأنتم إلى الحياة.

أيهما أفضل ؟ لا يدرى أحد سوى الإله !»

وهو قول فيه من روح سقراط أكثر مما فيه من قلم أفلاطون. وفي محاورة «كريتون» نرى سقراط في السجن ويقترح عليه البعض الهرب بعد تأمين الوسيلة المناسبة، ولكنه يرفض قائلا بأنه ينبغي الانصياع للقوانين لأنها أساس النظام بالمدينة ولأنه يدين بكل شيء لها ولا يستطيع الخروج عليها. ويصف أفلاطون في محاورة «فايدون» الساعات الأخيرة لسقراط في الحياة الدنيا، إذ تنتهى بشره السم فعلا بعد مناقشة طويلة في معنى الخلود.

كان سقراط - بشخصه وما أثار من موضوعات فلسفية وأخلاقية وتكشفه
وساطته - بالنسبة لأفلاطون تحديا كبيرا وقدوة تحتذى في نفس الوقت. فبفضل
سقراط أصبحت الفلسفة عند أفلاطون ليست مجرد تأمل بل أسلوبا في الحياة
وسلوكا يفرض إلزامات معينة. ويلاحظ أن كل كتابات أفلاطون تنحصر أساسا في
المسائل الفلسفية، ويسترعى الانتباه أيضا أن أفلاطون لا يتحدث بلسان المتكلم المفرد
قط. وما لا شك فيه أن الكتابة في شكل محاورات من إبتداعه وبنات أفكاره،
بيد أن المضمون الفلسفي قد تكون له مصادر أخرى وفي مقدمتها سقراط نفسه.
وهناك رسالة من الأرجح أنها مقحمة على أفلاطون، غير أنها جديرة بالملاحظة
إذ تقول «ليست هناك ولن تكون قط أية كتابات منتظمة لأفلاطون، أما ما ينشر
باسمه فهو في الحقيقة ينتمى إلى سقراط الذى عاد للحياة شابا وسيما»^(٧). وهذه
الرسالة مقحمة بروح السخرية ولكنها تدل على أن أفلاطون - إن كان هو حقا
صاحبها - لا يعتبر كتاباته من وحى آرائه الشخصية. وإذا سلمنا بهذه الحقيقة فإن
ذلك لا يعنى سوى أن الإيجاء فقط قد جاء من سقراط، فتحول لدى عبقرية
أفلاطون المبدعة إلى كيان جديد مكتمل النمو، وافر الحياة والعطاء. لقد وجد
أفلاطون في سقراط النموذج الكامل للمفكر والفنان وظل هذا النموذج يتمركز في
دائرة تفكيره وكتاباته. ولكنه رويدا رويدا بدأ يتخلص من سيطرة هذا النموذج
ويتحرر من تأثيره الأسر ليعبر عن نفسه مباشرة، ولكن بعد أن كانت قد مضت
أخصب سنوات عمره التى قضاهها في تمجيد أستاذه. ومع ذلك فلم يكن أفلاطون
متعصبا للأفكار التى يطرحها في كتاباته سواء في المرحلة السقراطية أو تلك التى
عبر فيها عن نفسه. ذلك أنه إقتنع بأن السعى إلى الحقيقة هو طرح للأسئلة
والأسئلة المضادة، وقد يكون هذا السعى نفسه أى التساؤل أهم من الوصول إلى
نتيجة ما لأنه ينشط الذهن ويوقظه، والنتائج لا تكون نهائية قط. ومن ثم يمكن
القول بأنه إذا كان التفكير الديالكتيكي هو شغل سقراط الشاغل، فإن أفلاطون هو
الذى صاغه أدبا. وبفضل إستخدام أسلوب الحوار الفلسفي في كتاباته تمكن أفلاطون
من إبراز عملية السعى إلى الحقيقة أثناء حدوثها الفعلي من البداية إلى النهاية وذلك
في إطار عمل إبداعي رفيع المستوى.

وما يلفت النظر أن أفلاطون يعتنى كثيرا بشخصياته المشتركة في الحوار. ويمكن

رسم الخطوط العريضة لما يحدث في المحاور الأفلاطونية على النحو التالي : يبدأ سقراط بطرح سؤال ما على أحد المتحاورين. ثم ينال عليه بأسئلة أخرى متتالية تشكل في مجموعها حصارا مطبقا لا يسع هذا المتحاور إزاءه سوى الاستسلام والإعتراف بأنه لا يعي ما يقول. وهكذا يسيطر سقراط على كافة مشاهد المحاور ويبرز كواحد من أهم الشخصيات في الأدب الإغريقي، لأنه كريم ودود منع ضحاياه. حقا يشعر سقراط بالموودة تجاه محاوره، ولكنه لأمر ما يشدد قبضته عليه حتى أن مينون الذي يعجب بسقراط يظهر شيئا من التمتع في خضم هذا المد السقراطي، ويشبهه بسمكة الرعاد الكهربائي (التوريدو) لا من حيث المظهر الخارجى فحسب بل من حيث طريقته في الحوار. فهو يبدو كما لو أنه يرسل شحنة كهربائية تخدر كل من يقترب منه بل وتركه ساكنا لا ينطق ببنت شفة. ويشبه الكيبياديس سقراط بأحد أفراد سلالة السيلينوى العازفين على الزامير والفلبوت. ويشبهه أيضا بالساتيروس مارسياس الذى يبدو قبيحا ولكنه يسحر الجميع بموسيقاه. يتحدث سقراط ببساطة شديدة ويستمد أمثلة من الحياة اليومية المتواضعة ويضفي الحيوية على أحاديثه بدس بعض اللمسات الشخصية فيها. هذا هو سقراط كما رسمه أفلاطون.

ويتألق أفلاطون أيضا في رسم شخصية محاورى سقراط سواء أكان الشاب الصغير خارميديس الذى يشعر بالحياء بسبب هيئته المليحة والمثيرة للإعجاب، أو كان المنشد الملحمى إيون المشغول بإنشاد وتفسير هوميروس، أو كان كالليكليس المتقد ذكاء وأهمية والتميز بالوقار والذى يدافع عن مبدأ « القوة هي الحق ». ويجسد كيفالوس المسن عند أفلاطون الحكمة والسكينة الملازميتين للشيخوخة. أما ثراسيماخوس فهو جمع جاع لا يجب أن تطرح عليه الأسئلة ولا يجيد الدفاع عن نفسه. أما بروتاجوراس المبجل فيمتاز بالكياسة في سلوكه والتحكم في نفسه، يصد هجمات سقراط ويكسر حدة الموجات المتتابعة من أسئلته ببراعة ورياسة جأش. وتختلف شخصيات المحاورات الأفلاطونية عن أبطال التراجيديات الإغريقية في أنها أقرب إلى المباشرة. وهى أيضا تختلف عن أبطال الكوميديا لأنها ليست صورا كاريكاتيرية تهدف إلى السخرية المضحكة، بل هى شخصيات ملأوفة تبدو وكأنها إنعكاس

صديق للمواطن الأثيني نفسه. فمن محاورات أفلاطون نستطيع أن نتصور كيف كان الأثينيون يراقبون بعضهم بعضا عن كثب. ومن الملاحظ أن مفتاح الشخصية الأفلاطونية يكن في آرائه وفي جدية طرح هذه الآراء وكذا في القدرة على الدفاع عنها.

ولا ترقى الظنون قط إلى القيمة الأدبية الرفيعة لمحاورات أفلاطون. يضاف إلى ذلك أن المدقق في محاورات أفلاطون سيكتشف أنه لا يحرص تفكيره في سقراط فقط، وإنما يتسع إهتمامه فيشمل كل أفراد الحلقة التي تحلقت حوله. لقد وجد أفلاطون أن إعادة بناء أو إحياء العصر الذي سبقه يشكل خلفية مناسبة لمحاوراته. وبرغم مرارة الحالة الراهنة في أثينا المتدهورة، إلا أن أفلاطون لا يتحمس لمغامرات عصر بريكليس المجيد. وقضى أفلاطون معظم سنى عمره متأملا ومتدبرا أمر رجالات الفكر آنذاك. ولكنه جعل محاوراته تجري في أماكن خيالية وتواريخ غير محددة، وهى على أية حال تقع فيما بين الفترة السابقة لقيام الحروب البلوبونيسية عام ٤٣١ حتى الحملة الصقلية عام ٤١٥، وكان أفلاطون نفسه عندئذ صبيبا يناهز الرابعة عشر. أما محاوراته التي تعالج موضوع محاكمة سقراط وموته فتدور بالطبع في فترة لاحقة، وكان أفلاطون قد بلغ سنا تمكنه من معرفة ما يجري حوله. ومعظم محاورات أفلاطون الأخرى تدور في زمن بعيد، إذ يعتمد فيها المؤلف على ما كان قد سمعه أو علمه عن ذلك العصر. أفلاطون إذن فنان يعيد صياغة أحداث الماضي وشخصياته ومشاكله بهدف التعبير عن الحاضر وآلامه وآماله. وكان من الطبيعي أن يتشوق أفلاطون الأرستقراطي ويحن للماضى المجيد، ولكنه لا يمتدحه بل دائما ما ينتقده ولا تغفل من إنتقاداته حتى الإنجازات الضخمة في الحياة والفنون التي حققها أبناء هذا الماضى والتي لا تزال ماثرة إعجاب الأجيال المتتالية.

في المرحلة الأولى كان أفلاطون يؤلف مقطوعات حوارية قصيرة، وكان سقراط يمثل فيها الراوى والشخصية الرئيسية. وتدور كل مقطوعة منها حول موضوع واحد على نحو أو آخر. فموضوع «خارميدس» هو الاعتدال وموضوع «ليسيس» هو الصداقة وتدور «لاخيس» حول الشجاعة، أما «يون» فتعالج مشكلة طبيعة الشعر ووظيفته^(٨). ويلاحظ أن عدد المتحاورين دائما قليل جدا لا يزيد على أربعة أو خمسة

وتشبه المحاوراة الأفلاطونية في هذه المرحلة مسرحية من فصل واحد تجري في حوار رفيع المستوى. وفي محاورات هذه المرحلة أيضا غالبا ما نجد شابا وسما أو صديقا مخلصا، أو قادة مشهورين، أو منشدا ملحميا يتغنى بأشعار هوميروس. يسأل الواحد منهم أسئلة تتصل بوجوده ذاته وحرفته، ومن محاورته مع سقراط يكتشف أنه غير متسق مع نفسه إلى حد أنه في النهاية يضطر إلى الاعتراف بأنه لا يعرف كنه الموضوع الذى يتناقش حوله. بيد أن أفلاطون يدس في ثنايا هذا الحوار لمساة جذابة، فثلا عندما يختلف القائدان لايخيس ونيكياس، أو عندما يظهر إيون إعجابا بهوميروس يصل إلى حد التقديس، نجد أنفسنا مشدودين إلى متابعة الحوار. وهكذا يعتبر الحوار الأفلاطونى إنجازا أدبيا لا نظير له. ففي هذه المحاورات حطم سقراط بطريقته المعروفة في الجدل المعتقدات المألوفة والبدهييات ولم يقدم بديلا. وهذا يعنى أن أفلاطون قد اعتبر أن النتائج السلبية السليمة أفضل بكثير من النتائج الإيجابية الخاطئة. تلك هى خلاصة ما نجده في محاورات المرحلة الأولى التى تنطوى تحت لواء الأدب أكثر من لواء الفلسفة. ولا غرو في أن يتخذ الأدب النثرى الشكل الحوارى الذى هو من ناحية أساس الشعر المسرحى، ومن ناحية أخرى يعد جزءا من الحياة اليومية للمواطن الأثينى.

وفي المرحلة التالية أولى أفلاطون رسم الشخصيات ووجهات النظر التى يمثلونها مزيدا من العناية، وصارت محاوراته أكثر صقلا ودقة. واستطاع المؤلف في هذه المحاورات أن يخلق من مجموع جزئيات متفرقة عملاً فنيا متكاملًا يهدف إلى كشف عملية التفكير نفسها في موضوع واحد رئيسى ومحدد، يرم في النهاية الوصول بشأنه إلى نتيجة ما. ولقد طور أفلاطون في هذه المرحلة الأكثر نضوجا صورة سقراط الذى لم يعد مجرد محاور بارع. حقا إن المؤلف يرسم هذه الصورة من مخزون ذاكرته، ولكنه زيناها بالكثير من بنات أفكاره وتخياله الخصب وتجرته العريضة.

ولعل موضوع محاوراة «بروتاجوراس» سيظل مثار بحث وأخذ ورد للأبد ودون انقطاع لأنه يدور حول السؤال: هل بالإمكان تعلم الفضيلة؟ ولقد عبر سقراط في هذه المحاوراة عن شكوكه في ذلك معتمدا على أمثلة حية. وفي البداية تطرح القضية لصالح مبدأ اكتساب الفضيلة بالتعلم والتدريب على يد أستاذ بارع ومتحدث لبق مثل

بروتاجوراس.. يزعم هذا السوفسطائي أنه يستطيع أن يجعل الإنسان أفضل مما هو عليه بالتعليم. ومن الواضح أن هذا الأستاذ جاد في زعمه وصادق مع نفسه، إذ يربط الفضيلة بالوظيفة الاجتماعية للإنسان. بيد أن سقراط لا يقتنع بهذه الآراء لأنه يطلب بالفضيلة المثل لا النسبية، ويرى أن لا وجود لها في النظام الذى يقترحه بروتاجوراس. وتتطور المناقشة حتى تتعرض لقصيدة من نظم سيمونيديس يتحدث فيها عن صعوبة أن يكون الإنسان فاضلا. ولا تصل المحاوراة إلى نتيجة محددة ولكننا نخرج بإنطباع مؤداه أن بروتاجوراس قد شرع يناقش القضية منطلقا من إفتراضات وهمية زائفة أو مضللة.

وليس جورجياس - بطل المحاوراة التى تحمل اسمه عنوانا - على نفس الدرجة من الجدية والوضوح مثل بروتاجوراس. ورغم أن جورجياس متواجد طوال المحاوراة إلا أنه لا يلعب دورا حيويا فيها باستثناء البداية، حيث يقرر أنه دارس لفن الخطابة والإقناع. فبما أن الخطبة تمثل الأداة الجوهرية فى لعبة الحياة السياسية كان من الطبيعى والضرورى أن يتعرض الحوار لنظم الحكام. وتكتسب هذه المحاوراة بعدا أعمق عندما يقول الشاب كالليكليس صاحب النفوذ إن «الخير» هو ما يشبع رغبات الإنسان وشهواته، وإن الحق فى عالم السياسة هو القوة لأن هذا هو قانون الطبيعة نفسها أى البقاء للأقوى. ويحترم سقراط أمانة وصدق كالليكليس الذى يقول صراحة وجهرا ما يضممه الآخرون أى يفكرون فيه ويكتمونه. ويعبر كالليكليس عن إعجابه بأرخيلاوس ملك مقدونيا الذى يارتكاب عدة جرائم شق طريقه إلى الحكم والسلطان. فهو إذن إنسان يعد أكبر وأفزع المجرمين من ناحية، ويمثل أقصى ما يتمناه المرء فى الحياة من ناحية أخرى. وهنا يتقدم سقراط بطرح النموذج السليم للخير والفضيلة وهو النموذج قائم على أسس الضمير والأخلاق. وينتهى سقراط إلى القول بأن المرء أن يدفع الشر بالخير وأن يمارس العدالة والفضيلة.

وفى محاوراة «فايدون» يوضح لنا أفلاطون على نحو عملى كيف يواجه فيلسوف مؤمن بالعقل والمنطق قوى الظلم والموت. وهنا لا يدع أفلاطون أى مجال للشك فى أنه معجب تمام الإعجاب بسقراط الإنسان صاحب المبادئ الأخلاقية. وتصور هذه

المحاورة الساعات الأخيرة لسقراط في الحياة، فتتناول الموضوعات التي تناقش فيها مع تلاميذه وأصدقائه. ومع أن موضوعه الرئيسى هو خلود الروح إلا أن الحوار قادهم إلى مجالات أخرى. وفي النهاية طرح سقراط القضية القائمة على فكرة ستكون فيما بعد هى النقطة المحورية فى فلسفة أفلاطون. ونعنى نظرية المثل والتي تلخص فى أن الوصول للحقيقة هو الهدف الاسمى للمعرفة، وأن كل ما تقع عليه أعيننا وكافة حواسنا إن هو إلا إنعكاس للحقيقة المثل. وربما كان سقراط نفسه يؤمن بهذه الفكرة. المهم أن أفلاطون يريد القول بأن الروح هى الشيء الحقيقى الوحيد، ومن ثم ينبغى أن تنجو من الموت وتبقى حية خالدة^(٩).

وإذا كانت المحاورات الثلاث «بروتاجوراس» و «جورجياس» و «فايدون» تعد من روائع أفلاطون وتنتمى على الأرجح إلى أواسط سنى حياته، فإن كل منها تعالج موضوعاً رئيسياً من المحتمل أن يكون أفلاطون قد تعلمه على يد سقراط وأعاد خلقه وصياغته. أما فى محاورة «الجمهورية» فإنه يجمع كافة موضوعات هذه المحاورات الثلاث فى إطار محاورة واحدة أوسع أفقا. وبالطبع فإن هيمنة المؤلف على الهيكل العام لهذه المحاورة أقل منها فى المحاورات السابقة. تبدأ المحاورة البداية الأفلاطونية الموهودة، أى يكتسح سقراط محاوره ثراسياخوس الذى يعتقد مبدأ أن العدالة من شأن الأقوى. أما نهاية المحاورة فهى فكرة دينية وكونية. وبين البداية والنهاية - وهما طرفا نقيض - يتعرض أفلاطون لقضايا أخرى مرتبطة بهما. ومع أن «الجمهورية» تحتفظ بشكل الحوار، فإنه بعد الكتاب الأول منها يقل عدد مرات تبادل الحوار. ويشعر سقراط فى بسط آرائه لمستعميه المتطلعين إليه فى شغف وشوق لحديثه الطويل الأشبه بالمونولوج حول المدينة الفاضلة. ويبدو أن هذا الموضوع كان شائعاً إبان القرن الرابع، إذ نجد الشاعر الكوميدي أريستوفانيس يتعرض له فى «الطيور» و «برلمان النساء»^(١٠). وجدير بالذكر أن نفس هذا الموضوع - أى الأفكار الطوباوية حول المدينة الفاضلة - قد أعاده إلى الحياة فى عصورنا الحديثة كل من توماس مور وكامبانيا ولايام موريس وغيرهم^(١١). وهى أفكار لا يهدف صاحبها إلى تطبيقها بقدر ما يقصد أن تكون دليلاً نافعا للسياسة. وأصحاب هذه الأفكار يفترضون أن السياسة غايتها تحقيق الخير وتربية الفضلاء، ومن ثم نجد أفلاطون يهتم إهتماماً كبيراً بنظام التعليم.

يعود أفلاطون في «الجمهورية» إلى شرح الفكرة التي سبق أن تعرض لها في «فايدون» أى نظرية المثل. وفي فقرة معروفة لدى دارسى الفلسفة يشبه أفلاطون الناس في عالمنا هذا بأناس يقيمون في كهف ويديرون ظهرهم لضوء النهار، لأنهم لا يستطيعون النظر إليه لسبب أو لآخر. ومن خلفهم توقد نيران فهم لا يرون أمامهم سوى أشباحهم وظلالهم. وهذا التشبيه الأفلاطوني يذكرنا نحن المحدثين بفن الأراجوز وخيال الظل (أو حتى السينما)، وهى فنون لم تعرف أيام أفلاطون قط في حدود ما نعلم. المهم أن أفلاطون يريد أن يوضح ضالة وضحالة ما يحصل عليه البشر من معلومات، فهى لا تعدو أن تكون ظلا للحقيقة الأزلية. ومن ثم فإن عالمنا المرئى ليس حقيقياً وإنما هو إنعكاس باهت للحقيقة. وأكثر من ذلك يقول أفلاطون أنه إذا أخذنا أحد هؤلاء الناس إلى خارج الكهف أى إلى ضوء الحقيقة الفعلية، سنجد أنه من العسير عليه التأقلم مع معطياتها بل من المحال أن يتعاشى معها. ويقوم التعليم عند أفلاطون بواجب التوعية بالحقيقة والمثل العليا. وتتلاق آراء أفلاطون مع اعتقاد بنداروس في أن الأشياء الإلهية هى وحدها دون غيرها الأشياء الحقيقية لما عداها باطل. وقد يصل أبطال التراجيديات الإغريقية في لحظات المصير الحاسمة إلى مثل هذا التفكير وقد يتبنونه بعض الوقت بيد أن أفلاطون جعله فلسفة متكاملة وموفقاً ثابتاً.

ينتقد أفلاطون - كما فعل سقراط وأرستوفانيس - الديمقراطية الأثينية إبان القرن الخامس، ويعد وصفه لها ردًا على الخطبة الجنائزية لبريكليس فهو يفندنا بنذا. والنظام الأفلاطوني في الحكم نظام أوليجارخى وليس ديموقراطيًا. ولا يقل هجوم أفلاطون على الفنون عن هذا الانتقاد عنفاً وشراسة. ومن الملاحظ أن فنون الشعر والرسم وإلى حد ما الموسيقى تنال النصيب الأوفى من هجومه هذا. بل رغب في طردها كلية من مدينته الفاضلة. وهناك ثلاثة دوافع لهذا الهجوم. فهو أولاً يرفض الشعر لأنه يظهر الآلهة في صورة غير لائقة، وهى نظرة سبقه إليها كسينوفانيس وبنداروس. ويرى أفلاطون ثانيًا أن الفنون تغذى وتنمى العواطف التي ينبغى السيطرة عليها دومًا. وقد يشئ هذا الرأى الأفلاطوني بأن صاحبه هو نفسه كان ضحية سهلة للفنون، أى أنه كان حساسًا للغاية وضعيفًا أمامها فخاف على

الناس منها، وخشى أن يفقدوا فضيلة الاعتدال بسببها وهي الفضيلة التي اعتبرها أساس التوازن النفسى. وهكذا كان إعتراض أفلاطون على الشعر والفنون إعتراضاً أخلاقياً. أما دافعه الثالث للهجوم على الفنون فيأتى من أن أفلاطون كان قد بنى نظريته على أساس فكرة المثل. فإذا كان العالم المادى من حولنا - كما يبدو من فكرة أهل الكهف التي أشرنا إليها سلفاً - إنعكاساً للمثال الأزل، فإن أعمال الفن التي تصور هذا العالم المادى تعد إذن إنعكاساً للإنعكاس. ومن ثم فهي تبعد عن الحقيقة ثلاث مرات. ويؤكد أفلاطون ويشدد على هذه النظرة. ولا يترك مجالاً للتقليل من شأن رفضه القاطع للفنون، فليست هناك فائدة من التسلسل عبر الثغرة المتمثلة في قول البعض أن أفلاطون إنما يرفض الفن التمثيلي فقط لا الفن بصفة عامة^(١٧).

للهالة الأولى يبدو رفض أفلاطون للفنون غير منطقي، لأنه لا يوجد فن يقوم على مجرد المحاكاة ولا شيء سواها. إن إعتراض أفلاطون على فن المحاكاة يعود إلى الصورة المنطبعة في ذهنه عن الأسلوب الأسطورى الذى إتخذته الفكر الإغريق لعدة قرون، فهو الأسلوب المتبع حتى القرن الخامس. لقد أثار هذا الأسلوب عواطف الإغريق أكثر مما ينبغى برأى أفلاطون. وحتى عندما بدأوا يفكرون بأسلوب رمزى أو فلسفى ظل تفكيرهم منغمساً فى الأسطورة بكل صورها المجازية والشعرية التى عبروا بها عن حقائق غاية فى الأهمية والدقة. وهذا ما يدينه أفلاطون. فعندما يكرس نفسه للبحث عن الحقيقة ويركز فكره فى عملية السعى إليها من خلال الديالكيتيك، يجد المدخل الأسطورى عقبة فى طريقه مما يستلزم نقضه، وإنصر أفلاطون لفكره الرياضى على روحه الشعرية.

ومع ذلك فن الملاحظ أن أفلاطون قد اضطر لتقديم بعض التنازلات لصالح أسلوب التفكير الأسطورى الموروث والذى سبق أن رفضه. فهو نفسه يستخدم الأسطورة. وهنا لزام علينا أن نوضح ميل أفلاطون إلى التلون والتنوع فى توظيف الأسطورة لتأييد أو تنفيد نقطة ما خيالية أو عاطفية. ثم نجده يحاول الوصول إلى نفس النتيجة بالتفكير العقلانى الصارم. وبعض هذه الأساطير بالنسبة له ليست مجرد قصص توضيحية تسرد على نحو مباشر وبسيط، لأنها فى إطار عمله الفنى إرتدت

ثوبًا جديدًا. مثال ذلك الأسطورة التي يرويها بروتاجوراس بمناسبة الحوار حول التطور الحضارى، فهو يعلل هذا التطور بتباين الأدوار التي لعبها كل من إيميثيوس وبروميثيوس في بداية التاريخ البشرى. فلع أن بروميثيوس قد رسم خطة ممتازة إلا أنه ترك مهمة التنفيذ لأخيه الغبي إيميثيوس الذى أفسد هذه الخطة بتصرفه الآخرى. من هنا يبدأ أول الخيط أو ممكن السر في نجاح وفشل البشر بين الحين والآخر. وفي محاوره «فايدروس» يشرح سقراط كيف تم إختراع حروف الأبجدية في مصر على يد الإله توت الذى يتحدث عنها ويصفها بأنها «أكسير الذاكرة والحكمة»، بينما هى لدى إله آخر هو تاموس غير مقبولة على أساس أنها سوف تصيب ذاكرة الإنسان بالكسل وتعلمه النسيان^(١٣).

وفي محاورات «جورجياس» و «فايدون» و «الجمهورية» يستخدم أفلاطون ثلاثة أساطير تختلف فيما بينها في التفاصيل، ولكنها جميعا تتصل بموضوع الحشر والبعث وثواب الأخيار وعقاب الأشرار في الحياة الأخرى. ولقد أولى أفلاطون هذه الأساطير عناية قد تفوق بقية أجزاء الحوار فخلع عليها من الإتقان والدقة بل والشاعرية الشيء الكثير. بيد أن جاذبيتها الأخاذة تعود بالأساس إلى خصوصية الخيال الذى يقبع وراء وصف أفلاطون لعالم ما بعد الموت ولاسيما في «الجمهورية»، عندما يقول إن روح إر الأرميني تركت جسدها وتخلصت منه لتلقى ليس فقط الثواب - الذى قد تناله أرواح أخرى - بل سر الإنبعاث من جديد، عندما تختار كل روح الشكل المادى الذى تود أن تلبسه لتعود مرة أخرى للحياة الدنيا (metempsychosis). فهنا يلجأ أفلاطون إلى الموروث الأسطورى الشائع - والذى ليس بالضرورة مرتبطًا بالهة الأولمبيين - لكى يوضح فكرته عن تناسخ الأرواح. ولعله قد أفاد من تعاليم بيشاجوراس وإمبيدوكليس التى عرفها بنداروس وسيطرت على عبادات الأسرار في إليوسيس. ومن المقطوع به أن سقراط قد عرف هذه الأفكار وآمن بها جملة - لا تفصيلا - أى إعتقد بأنها صادقة في مجموعها، وإن تحفظ على بعض النقاط فيها. هذه المعتقدات الأسطورية نفسها هى التى يلتقطها أفلاطون ويصوغ منها فلسفته الكونية وكذا مفهومه عن التناسخ في كل من «فايدون» و «الجمهورية».

ومن الواضح أن وظيفة الأساطير هنا تتلخص في تأكيد النتائج التى لا يمكن

تثبيتها بالحوار وحده، تماما كما نفعل في حديثنا اليومي عندما نختم أقوالنا بالحكم والأمثال الشعبية. فعندما يصف أفلاطون عذاب الأشرار في الآخرة يبرهن - مستبقا في ذلك دانتى - أن هذا العذاب ليس مجرد العقاب المناسب والجزاء الوفاق لما إقترفوا من ذنوب في دنياهم، بل هو جزء من طبيعتهم أى أنهم خلقوا للمعاناة التى لا يمكن فصلها عن أساليبهم الخبيثة في الحياة. فالأسطورة عند أفلاطون لا تصلح موضوعا للمعرفة ولا للجدل لأنه لا يمكن إقامة الدليل الحسى على وجودها، بل هى قصة تضم في ثوبها الخيالى الفضفاض حقيقة أساسية معينة. ويمكن سر إعتقاد الناس وإيمانهم العميق بأساطير العذاب والثواب في العالم الآخر ليس فقط في أن هذه الأساطير تصر بشدة على التفرقة بين الخير والشر، بل أيضا في أنها تشبع رغبة الناس الملحة في البقاء بعد الموت على نحو أو آخر ومهما كانت صورة هذا البقاء.

صفوة القول إن الأساطير الأفلاطونية لا تقربنا فحسب من الشعر بل هى نفسها ضرب من الشعر. وقد يكون أفلاطون صادقا في طرده للشعراء من مدينته الفاضلة، بيد أنه لم يستطع التخلص من الشاعرية المسيطرة على روحه وفنه. تلك الشاعرية التى بدونها ما كان ليصل إلى نتائج حاسمة في محاوراته. قد تميل كفة الميزان لصالح الجانب الأخلاقى في أدب وفلسفة أفلاطون، إلا أن التناقض بين الفلسفة والشعر عنده ظل مسألة عويصة لم تحسم قط مع أنه قد يلجأ إلى الشعر أحيانا ليؤيد أو يفسر بعض القضايا الفلسفية. المهم أنه ظل للنهائية متأرجحا بين هذين الجانبين في عبقريته.

وجنبا إلى جنب مع هذا التناقض الأفلاطونى بين الفلسفة والشعر تأتى مسألة أخرى لا تقل تعقيدا ونعنى الحب. والحب الأفلاطونى لا ينحصر في علاقة الرجل بالمرأة، بل يمتد ليشمل حب الرجل للرجل. ويبدو أن أفلاطون قد إتبع رأى أستاذه سقراط الذى فيما يرجح كان يميل إلى تأييد هذا النوع الثانى من الحب. وجدير بالتنويه أن مثل هذا الحب قد لا ييؤ سوى بالإدانة إبان القرن الرابع، لا سيما إذا بلغ حد العلاقة الجسدية. بيد أن الأمر لم يكن كذلك إبان القرن الخامس. إذ كان الناس - ولا سيما فى الوسط الأرستقراطى - لا يتحرجون فى

الحديث عنه صراحة. ومن ثم فإن إهتمام أفلاطون به قد يكون متمشياً مع إتجاهه العام أى الحديث عن الماضى وإعادة تجسيده بهدف معالجة المشاكل المعاصرة. وفى محاورق «ليسيس» و«خارميديس» لم يخف أفلاطون حقيقة أن سقراط كان يميل إلى صحبة صغار الشبان، جميلى القسما، بل كان ينجذب إنجذاباً للحديث معهم ويشده إليهم شئ ما. وبالطبع نحن نستبعد أن يكون سقراط قد ذهب إلى أبعد من ذلك. ولزام علينا هنا أن ننوه إلى أنه فى مجتمع كان الشبان فيه يمارسون التمرينات الرياضية عراة (من هنا إسم المكان نفسه جمناسيون Gymnasion أى الجمنازيوم ويعنى حرفياً المكان الذى يتعرق فيه المرء) بعد أن يدلوكوا أجسادهم بزيت الزيتون لم يكن أمراً إذاً أو عجباً أن تشيع عبادة كمال وجمال الأجسام. وليس سقراط إذن فريداً فى إظهار شغفه بجمال الشبان. وقد رأينا أن أريستوفانيس فى مسرحية «السحب» قد لمح إلى هذا الميل عند سقراط الذى إتهم فى نهاية المطاف بإفساد الشبان. المهم أن كل ذلك الجدل واللغط كان كافياً لأن يدفع أفلاطون إلى معالجة الموضوع بجدية وحزم. وعنده يتحول الميل السقراطى البسيط إلى نظام متكامل ومقنن يتربع على عرشه الحب الذى يغذى الروح ويخلدها. وهذا هو موضوع محاورة «المأدبة».

فحول وليلة حافلة تستمر حتى الفجر يتناقش خمسة من الأصدقاء حول موضوع الحب، وفى وقت لاحق ينضم إليهم سقراط وألكيباديس. وبعد أن يعرض كل منهم رايه فى الحب تتوافر لدينا صورة متعددة الجوانب له. يبدأ فايدروس الشاب الجميل بالحديث فيربط بين الحب والشرف قائلاً بأن الحب قد يصل إلى حد التضحية بالنفس كما حدث فى حالة ألكيستيس (الأسطورة مرة أخرى). ويفرق باوسانياس بين نوعين من الحب أحدهما سماوى والآخر دنيوى أو ترابى وهو شعبى شائع، إلا أن المتحدث نفسه يجذ النوع الأول على إعتبار أنه الأرق. وبعد أن يطرح كل من أريكسيماخوس وأريستوفانيس وأجاثون وجهات نظرهم يدخل سقراط ويحكى كيف أنه ذات مرة إلتقى بديوتيا المرأة المقدسة (أو حرفياً التى كرمها الإله زيوس) فى ماتينيا فعلمته أن يسمو فوق الجمال الجسدى إلى حب الجمال الخالد، بل أن يتطلع دوماً إلى عالم الخلود.. وعندئذ يندفع ألكيباديس الخمور - فيما يبدو -

ويتحدث عن حبه لسقراط ويستمر الحديث حتى تنبغ أشعة الشمس فيذهب بعض الأصدقاء لينالوا قسطا من النوم بينما يعود سقراط إلى مجادلاته. وإذا كانت «المأدبة» ترفض الأشكال الدنيا من الحب، فإنها تتوج الحب السامي بإعتباره مصدرا رئيسيا للإلهام وللعمل النبيل.

وتدور محاوره «فايدروس» في الريف حيث يتحاور سقراط وفايدروس في ظل شجرة على ضفة مجرى مائي عن الحب والخطابة. ومع أن المحاوره تمزج الموضوعين بمهارة فائقة إلا أن التركيز ينصب على موضوع الحب. وهنا تتناول المناقشة جانبي الحب أي الحب السامي والحب السافل، ويعالج المتحاوران الجانب الأول في ضوء مقطوعة للخطيب ليسيلاس تتحدث عن الحب الرخيص الذي لا يجد سقراط صعوبة في رفضه وصولا إلى الحب الأسمى الذي يعتبره قوة خلاقية. ويقول سقراط إن الروح عربة يجرها حصانان أحدهما جامع لا يمكن السيطرة عليه، والآخر متأنى يبحث عن أفضل الطرق ويتقن أسمى الأشياء. والروح قادرة على هذا الاتجاه الثاني ودليها فيه هو الحب الذي إذا سارت وراءه وتخلته قائدا ومرشدا دخلت العالم غير المرئي أي دنيا الحقيقة. فالحب هو القوة التي تضع الروح على الطريق السليمة، وبدون الحب فإن السعي إلى حياة أفضل سيكون أصعب مما هو عليه الآن.

علينا إذن أن نقرأ محاورات أفلاطون كأعمال أدبية، فذلك لن يعوقنا عن فهم آرائه الفلسفية بل سيزيدها وضوحا. وسنلاحظ أنه لا نظير لهذه المحاورات من حيث شفافية ورشاقة لغتها، وكذا تنوع أساليبها وسلاسة مسراها. وجددير بالذكر أن أفلاطون يمثل قمة النثر الأدبي في أثينا، ولذلك حظى بكونه صاحب أفضل النصوص النثرية التي تدرس في الجامعات الحديثة والمعاصرة، مثله في ذلك مثل يوليوس قيصر بالنسبة للغة اللاتينية. الجمل في محاورات أفلاطون متتابعة ومتموجة في هدوء، وسابحة في لين مهما كان الموضوع عويضا أو مبهما. ومهما عظمت إنجازات الفلاسفة السابقين على أفلاطون في إيجاد الأداة اللغوية المناسبة للفلسفة فإن أفلاطون قد تفوق عليهم جميعا، لأنه توصل إلى لغة مدهشة تماما من حيث ملاءمتها التامة للحوار. وهي لغة لا تفتقر إلى الوضوح ويمكن إستيعابها بسهولة، مع أن أفلاطون يتعامل مع أفكار ليست بهذا الشبوع والذبيوع. والغريب أنه كلما إزدادت أفكاره



شكل ٢٧

تمثال سقراط الذى عثر عليه في الاسكندرية ويعود للقرن الرابع ق.م
وهو محفوظ الآن بالمتحف البريطانى



شكل ٢٦

تمثال بريكليس وهو نسخة رومانية
لأصل إغريقى من القرن الخامس
ق. م التمثال محفوظ بالمتحف
البريطانى

تعقيدا إزدادت مفرداته تبسيطا. وكان يؤمن إيمانا راسخا ومن البداية أن الفكر
الجرئ يحتاج إلى ألفاظ شفافة متسقة الترتيب سلسلة الجريان. ولقد وصف أرسطو
(شذرة ٧٣) لغة أفلاطون فقال إنها تقف في منتصف الطريق بين النثر والشعر.^(١٤)

٤ - أرسطو باحثًا موسوعيًا

أرسطو هو أعظم تلاميذ أفلاطون ومنافسه الأواحد في التربع على عرش الفلسفة وهو أشهر مفكر في تاريخ الإنسانية. ولكنه من ناحية أخرى أقل من أستاذه أهمية فيما يتعلق بالنتاج الأدبي الإبداعي، وإن كان بحق مؤسس علم النقد الأدبي بل صاحب أكبر تأثير من بين جميع أرباب التنظير للأدب عبر مختلف عصور التاريخ الإنساني والعالمي.

ولد أرسطو عام ٣٨٤ لأب يعمل طبيبًا في ستاجيروس (التي تسمى الآن ستاجيرا) في خالكيدىكي بطراقيا. جاء إلى أثينا عام ٣٦٧ وتلمذ على يد أفلاطون وبقى عشرين عامًا يدرس في الأكاديمية. وبعد موت الأستاذ رحل أرسطو إلى ميسيا حيث عاش مع هيرمياس طاغية أثارنيوس الذي كان صديقًا لأفلاطون وتبادل معه الرسائل. عامله هيرمياس معاملة ودية للغاية وزوجه من بيثياس بنت أخيه أو أخته وإبنته بالتبني. وبعد مقتل هيرمياس عام ٣٤٢/٣٤١ ذهب أرسطو إلى مقدونيا ليعيش في بلاط فيليب الثاني حيث كان والد أرسطو في الأصل طبيب الملك أمينتاس الثاني. المهم أن أرسطو شغل في قصر فيليب الثاني منصب معلم الأمير الصغير، الذي سيصبح فيما بعد القائد الأشهر الأسكندر الأكبر، وكان حينذاك يناهز الخامسة عشر. وفي عام ٣٣٤/٣٣٥ عاد أرسطو إلى أثينا وأسس مدرسته المسماة بإسم معبد الإله أبوللون ليكيوس (Lykeios) أي الليكيون (Lykeion) ومن هنا جاء إسم الليسيه Lycee بالفرنسية). وكانت مدرسة الليكيون الأرسطية هذه على الأرجح تقع فيما بين صخرة ليكابيتوس واليسوس (Ilissos). ففي هذا المكان إستأجر أرسطو بعض المباني وأقام مدرسته التي كانت تضم فناء مغطى إستخدمه الأستاذ وتلاميذه كمشى (peripatos) يتجولون فيه أثناء الدراسة، ومن ثم عرف أتباع أرسطو بالمشائين (Peripatetikoi).

هنا في هذه المدرسة جمع أرسطو العديد من المخطوطات وكون مكتبة تعد النموذج رائدا لكل المكتبات في العالم القديم من بعده. وضمت هذه المكتبة خرائط عديدة ومتحفا كبيرا ووسائل إيضاح مختلفة تستخدم في التدريس. ويسرى أن الاسكندر الأكبر قد أهدي أستاذه أرسطو مبلغ ثمانمائة تالنت كمعونة تساعده على جمع وشراء هذه المقتنيات. ويقال كذلك إن هذا العاهل المقدون قد أمر الصيادين في البر والبحر أن يحضروا إلى أرسطو كل ما يصادفهم من حيوانات يمكن أن تكون مادة علمية خام تفيد الفيلسوف العالم لكى يجرى عليها أبحاثه وتجاربه. ولقد قضى أرسطو الثمانية عشر سنة التالية لوصوله إلى أثينا في نشاط دؤوب معلما ومؤلفا. وبعد موت الاسكندر الأكبر ووصول الحزب الأثيني المعادى لمقدونيا إلى الحكم غادر أرسطو المدينة متجها إلى خالكيس حيث مات في صيف ٣٢٢ بمرض في الجهاز الهضمي. وتنقل الروايات القديمة صورة ملامح أرسطو فزاه أصلع، لحيل الساقين، ضيق العينين، ألثغ اللسان، ولكنه بصفة عامة مهندم الهيئة، ويتميز بالميل إلى السخرية. وتنص الوصية التي تركها أرسطو على عدم بيع عبيده بل تأمر بإعتاق بعضهم مما يدل على أنه كان كريم الطبع طيب القلب.

شملت مؤلفات أرسطو كل فروع الثقافة وغطت جميع ميادين العلم فيما عدا الرياضيات والموسيقى. تتراوح الأعمال المنسوبة إليه من ٤١٠ إلى ١٠٠٠ مؤلف. وبالطبع فإن هذه الأرقام تشمل أعمالا تنسب إليه خطأ، إذ لم تصلنا من مؤلفاته سوى ٤٧ كتابا. ومن الملاحظ أنها مؤلفات لم تكن معدة أصلا للنشر، بيد أنها أكثر صفلا وعمقا من أن تكون مجرد تسجيل لمحاضرات هذا المعلم. وقد تكون «مذكرات» (memoranda) دونت للطلبة الذين فاتتهم فرصة متابعة هذه المحاضرات. أى أنها مدونات قصد بها أن تحفظ بدقة ما لم يكن بالإمكان لأية ذاكرة بشرية أو حتى للمذكرات طلابية أن تسعه.

وتظهر كتابات أرسطو إعتادا مطردا عن تأثير أفلاطون السطاغي في باكورة إنتاجه. فأرسطو قد بدأ التأليف بتقليد أستاذه إذ كتب محاورات هو أيضا. وإن دل ذلك على شيء فإنما يدل على أن أية محاولة لرسم الخطوط العريضة لفكر أرسطو لابد وأن تبدأ من إرتباطه الأولى بأستاذه أفلاطون والتصاقه بمبادئه وروح الأكاديمية

التي تتلمذ فيها ردحا طويلا من الزمن. ولقد كان أرسطو «أيونيا» بكل معاني الكلمة، أى بإهتماماته الواسعة في ملاحظة وتتبع عالم المتغيرات. لقد أحس بأنه لا يستطيع أن يقتنع إقتناعا تاما بنظرية أفلاطون عن وجود المثل الأزلية المستقلة أو أن هذه المثل ثابتة لا تتغير - كما ظن خطأ أن أفلاطون قال بذلك - كتفسير مقبول لحقائق التغير والحركة في هذا الكون. أما عن المرحلة الأخيرة في الفكر الأفلاطوني الذي حلت فيه الأرقام محل المثل كتفسير للوجود فلم يقبل به أرسطو أيضا، إذ إنه شغف بنظريات يودوكسوس وكالليوس الفلكية. ولم يتحقق أرسطو من أن الرياضيات يمكن أن تكون أساسا للعلوم الطبيعية، حيث أن الدقة الرياضية تعتبر حجر الزاوية في مثل هذه العلوم. وكان أقصى نجاح حققه أرسطو في مجال العلوم هو ما أنجزه في البيولوجيا أى علم الأحياء لأنه لا يعتمد - على الأقل في مراحل تطوره الأولى - على الرياضيات كثيرا. إذ يعتمد أرسطو في هذا المجال على الملاحظة الدقيقة والمنطق المجرد. وربما كان اتجاه أرسطو إلى البيولوجيا إحياء أفلاطونيا لأن أحد تلاميذ الأكاديمية أى سيبوسيبوس قد أدلى بدلوه في هذا المضمار. وعلى أية حال فإن المدرسة الأيونية هي بلا شك صاحبة التأثير الأكبر في هذا الجانب من الفكر الأرسطي. إذ عرف عن أتباعها الشغف بمعرفة كل أنواع الظواهر الطبيعية. وفي الحقيقة لم يكن هناك شيء يستعصى على تطلعات أرسطو العلمية ويقدرته البحثية، صغر هذا الشيء أم كبر، فكل ما تقع عليه عيناه أو يتطرق إليه ذهنه يثير عنده شهية الدراسة والتحقيق. وهذا ما جعله يجمع مادة ضخمة عن نظم المدن الإغريقية وتاريخ المسرح بل وتاريخ الألعاب البيئية.^(١٥)

وتمتاز عقلية أرسطو بخاصيتين بارزتين أولاهما عدم التطرف. فهو في نظريته عن المعرفة ليس عقلانيا صرفا ولا تجريبييا بحتا، بل يعترف بدور كل الحواس وكذا المقدرة الذهنية في إكتساب المعرفة. وبالنسبة للميتافيزيقيا لم يكن روحانيا خالصا ولا ماديا تماما، لأنه يعترف بمطالب كل من العقل والجسد كوجهين لعملة واحدة. وفي مجال الأخلاقيات لا يدافع أرسطو عن اللذة، ولا يهجرها زاهدا أو منفرا منها. أما في السياسة فلا يمكن تصنيفه على أنه أرسقراطي أو ديموقراطي، لأنه يدافع عن حكم الطبقة الوسطى. وبالنسبة للخاصية الثانية التي تتميز بها عقلية أرسطو فهي

الدقة المتناهية والقدرة الباهرة على التصنيف العلمى. فإليه ندين نحن المحدثون - ضمن أشياء أخرى كثيرة - بتصنيف العلوم إلى نظرية وتطبيقية. وإلى هذه العقلية الأرسطية المنظمة تدين الفلسفة إبان تاريخها المتصل عبر كل العصور بالمصطلح الفلسفى الدقيق. فإننا بالفعل وإلى يومنا هذا عندما نتحدث أو نكتب فى الفلسفة نستخدم المفردات الأرسطية مثل: العام والخاص، الكلى والجزئى، المقدمة والنتيجة، الموضوع والمحمول، الشكل والمضمون، الإحتمال والواقع، وهلمجرا. وينطبق نفس الشيء على مجال النقد الأدبى فلا زالت كتب النقد المحدثين مليئة بالمصطلحات الأرسطية والتي فى الواقع لاغنى لنا عنها مثل: المحاكاة، الوحدة الدرامية العضوية، التطهير، وما إلى ذلك.

ولا يتسع المجال لأن نعالج بالتفصيل إسهام أرسطو فى الأدب والنقد العالمين، ونكتفى فقط بالإشارة إلى أن أهم الكتابات التى خلدت إسم هذا الفيلسوف فى هذين المجالين هما كتاب «فن الشعر» (Peri Poietikes) و «الخطابة» (Peri Rhetorikes)، فالأول يضع القواعد والقوانين الأولية للنقد الأدبى كعلم. وكان من المفروض أن يعالج فيه أرسطو إلى جانب التراجيديا والملحمة المسرح الكوميدي أيضا ولكن الجزء الخاص به فقد ولم يصل إلينا. أما ما جاء بالكتاب عن الملحمة فهو أيضا مقتضب، ومن ثم يسود الاتجاه إلى إعتبار كتاب «فن الشعر» دراسة فى التراجيديا بصفة أساسية. وبعد هذا الكتاب بحق أكثر كتب أرسطو تأثيرا فى الفكر العلمى لأنه النبع الأصلى الذى نهل منه كل من تلاه واطر سطورا فى مجال النقد الأدبى أو التنظير للأدب بصفة عامة. وبالنسبة لكتاب «الخطابة» فهو يقدم تحليلا عن الوسائل التى يصبح بها الكلام مقنعا، فهو يدرس طرق الجدل وكيفية إثارة عواطف الناس، كما أنه يعالج موضوع الأسلوب واللغة. وعن هذا الكتاب يقول الدكتور عبد الرحمن بدوى فى مقدمة ترجمته له «على الرغم من مرور أكثر من ثلاثة وعشرين قرنا على هذا الكتاب، فلا يزال حتى اليوم عمدة الباحثين فى الخطابة والبلاغة، ولا نعلم فى تاريخ الكتابة فى هذين الفنين ما يفوقه حتى يوم الناس هذا»^(١٦).

وفى الواقع لا يتسع المجال لتناول نظرية أرسطو فى الفن والأدب بصفة عامة والتراجيديا بصفة خاصة، ولا للتعرض للشروح المختلفة والتفسيرات المتباينة لهذه



شكل ٢٨

تمثال أسكليبيوس إله الطب، وهو محفوظ الآن بمتحف أقيم إلى جوار مسرح إبيداوروس حيث عثر على بقايا معبد هذا الإله.

النظرية، ولا لرصد تأثيرات أرسطو في عالم النقد الأدبي ولا سيما النقد المسرحي منذ العصر الروماني ومرورا بالعصور الوسطى وعصر النهضة وإلى يومنا هذا. نترك كل ذلك للكتب المتخصصة في النقد الأدبي. ولكننا على أية حال نغتنم هذه الفرصة لكي ننبه الأذهان إلى نقطتين مهمتين. أولهما أننا لا يمكن أن نستوعب طبيعة الشعر الإغريقي ووظيفته - ولا سيما التراجيديات - دون الرجوع إلى أرسطو وكتابه «فن الشعر». أما الحقيقة الثانية فهي أننا لا نقبل الإحتكام إلى أرسطو وحده في تقييمنا للتراجيديات الإغريقية. وبعبارة أخرى لا يصح أن نعتبر القواعد الأرسطية في الكتابة الدرامية ميزانا حساسا نزن به كل صغيرة وكبيرة في المسرح الإغريقي وندين هذه المسرحية أو تلك لأنها أغفلت أو أهملت قاعدة أرسطية ما. ذلك أن أرسطو قد عاش بعد ازدهار التراجيديات الإغريقية بحوالى قرن من الزمان، فقواعده قد جاءت في فترة لاحقة للتراجيديات إذن ولا يصح تطبيقها على الأخيرة بأثر رجعي أو بحرفية متزمتة. والأفضل أن ندرس التراجيديات الإغريقية من جميع جوانبها المختلفة وفي إطار عصرها وملابساته الفكرية والاجتماعية والسياسية، ثم نقبس من كتاب «فن الشعر» لأرسطو ما يهديننا إلى فهم هذا الجانب الفني أو ذاك.^(١٧)

الفصل الثاني

علم التاريخ

١ - من الأساطير إلى الحقائق

بصفة عامة تعنى كلمة 'هستوريا' (historia) في اللغة الإغريقية - وتكتب في اللهجة الأيونية هكذا - historic - إما « البحث » أو « التقصى ». ولقد بقى هذا المعنى القديم في تسمية علم الأحياء بـ « البحث في الطبيعة » أو « التاريخ الطبيعي » وباللاتينية (historia naturalis)، وهى تسمية لا زالت تستخدم حتى يومنا هذا. وبالطبع كانت هناك محاولات بدائية مبكرة لكتابة تاريخ حولى على هنا وهناك في بلاد الإغريق. بيد أن فن كتابة التاريخ بلغة أدبية ودقة علمية لم يبدأ قبل القرن السادس وفي أيونيا.

ومن أوائل الأسماء التى نسمع عنها في هذا المجال كادموس بن باندليون من ميليتوس الذى ألف كتابا عن إستعمار ميليتوس وأيونيا بصفة عامة. وهناك فيريكيديس بن بابيس من سيرا (سيروس) الجزيرة التى تقع قرب ميلوس، وكان معاصرا للحكماء السبعة أى عاش في بداية القرن السادس. قيل إنه كتب خمسة أو سبعة أعمال سردية عن تناسل الآلهة، فهى إذن أعمال أسطورية تعالج أصل وأنساب الآلهة مما يشى بأن فيريكيديس كان يسير على درب هيسودوس. وبعد ذلك تاق مجموعة الكتاب المعروفين بإسم « اللوجوجرافيون » (Logographoi) وكانوا في أغلبهم أيونيين أيضا. والمعلومات التى وصلتنا عنهم غير مباشرة، ومنها عرفنا أنهم يمثلون محاولة بدائية لتنظيم المادة الأسطورية أى الروايات المبعثرة شتاتا هنا وهناك. ولقد واصل هؤلاء الكتاب السير على منوال الموروث الملحمى التقليدى متبعين في نفس الوقت التصنيف والترتيب القائمين على التناسل والأنساب. ومن أسماء مجموعة

الكتاب هؤلاء نذكر سكيلاكس من كارياندا وأكوسيلائوس من أرجوس وخارون من لامبساكوس وديونييسيوس من ميليتوس وهيكتاتايوس من ميليتوس أيضا. وما يروى أن الامبراطور الفارسي داريوس استخدم سكيلاكس لإجراء أبحاث جغرافية معينة ربما إنتهت به إلى رسم خريطة (periplous) أو بالأحرى تصوير مسار رحلة بحرية إلى بلاد العرب.

ولتتوقف قليلا عند جهود هيكتاتايوس المولود حوالي عالم ٥٢٥ فقد كان جغرافيا هو أيضا وحظى بشرف أن يستشهد به هيرودوتوس كثيرا. كان نشطا في السياسة فيما بين ٥٠٠ و٤٩٤ كوطنى متمرد على الفرس وتدخلهم في الشئون الأيونية. كتب مؤلفين وبقيت لنا منها بعض الشذرات. ففي كتابه «الأنساب» حاول أن يخلص البشر بما سبق وإحتكره الآلهة عند هيسودوس. أما في الكتاب الثانى «دورة حول الأرض» (Periodos Ges) فقد أعطى وصفا جغرافيا لأجزاء من أوروبا وآسيا وأفريقيا مع بعض السمات التفصيلية لسكانها. ووصل به الإستطراد إلى أن تحدث عن طرسوس في أسبانيا من جهة والهند من جهة أخرى. وكان من الطبيعى أن يفوز البحر المتوسط بالجزء الأكبر من الكتاب. ويعتبر هيكتاتايوس مؤسس التاريخ لأنه وضع أمام جيله صورة للماضى السحيق وأيقن أن الشعوب ينبغي أن ترى في إطارها الجغرافى. ومع أنه تعرض لانتقاد شديد من جانب خلفائه بسبب سوء تقديراته وعدم صواب أحكامه وكذا كثرة وطول أى حجم إستعاراته من الآخرين، فإن هذا لا ينفى أن هيكتاتايوس كان واعيا بطبيعة المادة التى يتعامل معها. إذ يقول (شذرة ١) «وهذا الذى أسجله هنا هو ما سمعته يروى على لسان آخرين وإعتبرته حقيقيا. ذلك أن قصص الإغريق من الكثرة بحيث أنها لا تحصى وتثير الضحك». ولقد إنتقد هيكتاتايوس «أنساب الآلهة» لهيسودوس فى مؤلفه «عن الأبطال» (Herologia شذرة ١٩) لأنه قد ورد فيها أن أيجييتوس (مصر) هو الذى أتى إلى أرجوس بحثا عن بنات داناؤوس، والصحيح أن أبناءه هم السنين فعلوا ذلك وعددهم لا يمكن أن يصل إلى العشرين. ومن ثم فأنساب الآلهة تبدو مضحكة لأنها تتحدث عن «خمين». وهو العدد الذى أخذ به أيسنخولوس فى «المستجيرات».

وظهرت مجموعة أخرى من الكتاب اللوجوجرافيين بعد الحروب الفارسية. ومنهم كسانثوس الليدى (من ليديا)، ولعله يكون أول أجنبي يستخدم اللغة الإغريقية في كتاباته مستبقاً بذلك الكثير من مؤلفي العصر الهيلينستى والرومان. عاش ونشط كمؤلف فيما بين الستينات والعشرينات من القرن الخامس وهو صاحب الكتاب المفقود «تاريخ ليديا» أو حرفيا «الليديات» (Lydika). وكتب فيريكيديس الأثينى مؤلفا باللهجة الأيونية عن الأنساب الأتيكية وازدهر حوالى عام ٤٥٣/٤٥٤. وربما يكون الكاتب المعروف بإسم فيريكيديس من ليروس هو نفس الكاتب السابق. وكتب هيلانيكوس الموتيلينى قائمة بكاهنات هيرا فى أرجوس وأخرى بالمتنصرين فى كارنيا بإسبرطة. أما هيودوروس من هيراكليا فى بونطوس فقد كتب سيرة للبطل هرقل فى مؤلف يتسم بالعقلانية، وهى نفس السمة التى صبغت روايته عن رحلة السفينة أرجو. وكتب السوفسطانى هيباس من إيليس قائمة بالمتنصرين فى الألعاب الأولمبية. وفى الجزء الغربى من العالم الإغريق عاش هيبس فى ريجيون وثياجينيس معاصر قبيز وغيرهما من الكتاب اللوجوجرافيين.

وإذا كانت ملاحم هوميروس وماتلاها من ملاحم قد أدت وظيفة إحياء الماضى البعيد لأبناء العصر الحاضر إبان أيام هذا الشاعر، فلإنها أى هذه الملاحم كانت بمثابة التاريخ الشعرى أو البدائى أو حتى الأسطورى الذى لا يهدف إلى رصد الوقائع والحقائق، بل يرمى أساسا إلى إمتاع الناس بإحياء ذكريات الماضى شبه الخيالية. ونحن نرى فى كتابات مجموعة اللوجوجرافيين إستمرارا لهذا التراث الملحمى التقليدى مع الميل نحو إستبدال الشعر بالنثر وتزايد عنصر الحقائق على حساب الأساطير.

٢ - هيرودوتوس أبو التاريخ

كان خطيب روما المفوه شيشرون صاحب الفضل في إطلاق لقب «أبو التاريخ» (pater historiae) على هيرودوتوس^(١٨)، فاعتمدته سائر الأجيال من بعد ذلك وإلى يومنا هذا. عاش هيرودوتوس فيما بين عامي ٤٨٥ و ٤٢٨، أما مسقط رأسه فهي مدينة هاليكارناسوس على ساحل آسيا الصغرى التي لم يستقر فيها كثيرا لأنه كان كثير الترحال. سافر إلى كرميا على ساحل البحر الأسود، وإلى مصر عبر طريق فلسطين وصعد النيل حتى جنوب أسوان. كان من بين مؤسسي مستعمرة ثوريوى (Thourioi وباللاتينية (Thuri) بجنوب غرب إيطاليا عام ٤٤٤ حيث أمضى هناك بضع سنوات. ولكنه كان يعشق مدينة أثينا أكثر من غيرها فحصل على حقوق المواطنة فيها وعاش ردحا طويلا من الزمن هناك.

وإذا كنا قد حاولنا التعرف على طبيعة ملاحم هوميروس ووظيفتها من الأبيات الإستهلاكية، فإنه يلزمنا أيضا أن نلقى نظرة فاحصة على ما يقوله هيرودوتوس وهو يستهل تاريخه: «هذا تسجيل للبحث (أو التقصى historic) الذى قام به هيرودوتوس من هاليكارناسوس لكى لا تنمحى أعمال الناس في الماضي، وحتى لا تفقد حق المجيد والتخليد الأعمال العظيمة والعجبية التى قام بها الإغريق أو الأجانب وقبل أى شئ آخر لماذا حارب كل منهم الآخر». فهدف هيرودوتوس الأساسى هو رصد العلاقات بين الإغريق والشعوب الأجنبية والتى إنتهت إلى قيام الحروب الفارسية عام ٤٩٠ - ٤٨٠. وهو يرى ضرورة وضع هذه الحروب فى إطارها الصحيح أى بدراسة الملابس التى جعلت الإغريق يصلون إلى حالة الحرب مع الفرس. يبدأ هيرودوتوس تاريخه بالتهديد اللبدي إبان القرن السابع، ويستمر فى وصف هزيمة ليديا على يد قورش وخليفته داريوس وقبيز، ثم يصل فى النهاية إلى إكسركسيس. ويبدأ أبو التاريخ إهتماما ملموسا بدراسة الفرس ويصف عمالكم التى هملت بابل ومصر وكيف أنهم حاولوا فتح سكيثيا. ثم يتحول إلى أفريقيا ليخبرنا

بهزيمة قبيل هناك، ولكنه لا ينسى أن يعطى وصفا لسكان تلك المناطق. ويلاحظ أن هيرودوتوس في الأجزاء الأولى من كتابه يتعرض بين الحين والآخر للتاريخ الإغريق إبان القرن السابع والسادس. ولكنه ما أن يصل إلى صراع الفرس مع الإيونيين في آسيا الصغرى حتى يتساوى قدر العناية التي يولها لكل طرف من أطراف هذا الصراع. وفي الأجزاء الأخيرة من الكتاب يتحدث بالتفصيل عن المعارك والأحداث السياسية للحروب الفارسية. وهكذا فإن الأجزاء الأولى تمثل الخلفية الأساسية للأحداث التي تجري في الأجزاء الأخيرة. بيد أن هذه الخلفية مليئة بالاستطرادات التي تخرج إلى حد بعيد عن الموضوع الرئيسى. ومرد ذلك أن المؤلف لا يملك وسيلة الحواشى التي يتمتع بها الكتاب في عصرنا الحاضر، ومن ثم كان عليه أن يضع كل ما يريد توصيله من معلومات في المتن. يضاف إلى ذلك أن فن رسم الخرائط لم يكن معروفا آنذاك، وكان على المؤرخ الخبير أن يستعاض عنها بما تسميه الكلمات من معان وصور.

وأهم من ذلك أن مفهوم هيرودوتوس للتاريخ أوسع بكثير من مجرد رصد الأحداث السياسية أو الوقائع العسكرية. كان على يقين من أن الملابس التي تحيط بالناس هي التي قد تدفعهم إلى هذا الاتجاه أو ذاك في الحياة، ومن ثم فلا مفر من دراسة هذه الملابس بالتفصيل والدقة كلما أمكن ذلك. كان يعرف أن هناك ثلاث قارات هي أوروبا وآسيا وأفريقيا، ولكنه تشكك في وجود المحيط الذى يحيط بالأرض كلها، ولم يؤمن بوجود الهيربوريين الذين قالت عنهم الأساطير أنهم يعيشون فيما وراء الرياح الشمالية (Boreas) حيث لا تطلع الشمس وتغيب إلا مرة واحدة في السنة، وربما يقع هذا المكان في المنطقة المعروفة الآن باسم «سيبيريا» بالاتحاد السوفيتى. ويتحدث هيرودوتوس عن رحلات البحارة الفينيقيين حول ساحل أفريقيا. وأهم الظواهر التي لفتت نظره بصفة خاصة النيل وما يجلب من طمس غزير تكونت منه الدلتا، إذ ظن أبو التاريخ أن مصبات النيل ستنبثق ذات يوم بسبب غزارة هذا الطمي، وعندئذ ستولد مصر جديدة في البحر الأحمر وقد يقع ذلك بعد عشرين ألف عام. وحرص هيرودوتوس على زيارة مواقع المعارك التي دارت إبان الحروب الفارسية.

والفائدة الكبرى التي جناها هيروdototus من رحلاته تتمثل في زيادة حماسه وفضوله لمعرفة السلالات، حتى أنه يعتبر بحق أول من وضع حجر الأساس في علم الأنثروبولوجيا أو بالتحديد الإثنولوجيا. وقد علل معظم الفروق بين الشعوب بالظروف الطبيعية، فهو القائل بأن وجوه الأنثويين مسودة بسبب وهج الشمس التي تقوى الجهاجم أيضا وتمنع الصلح^(١٩)! وبذل هيروdototus جهدا هائلا وناجحا في تصنيف الشعوب وفق صفاتهم الجسدية ولغاتهم وعباداتهم وطقوسهم وطرائق حياتهم. وفي كل مرة يضرب لنا الأمثلة المناسبة. فلاحظ مثلا أن بعض أهل سكيثيا المقيمين في عسقلون كانوا لا يلتحون على غير العادة المتبعة في بلادهم الأصلية سكيثيا. ويدلل هيروdototus على دقته عندما يستعير بعض الكلمات الأجنبية التي لا مقابل لها في اللغة الإغريقية. وحفظ لنا هيروdototus فيضا من القصص الطريفة مثل قصة الفرعون المصري أبسمتيك الذي أراد أن يعرف اللغة الأولى للبشر فعزل طفلين رضيعيين بمجرد ولادتهما، فكانت أول كلمة نطقا بها هي «بيكوس» (bekos) وهي من اللغة الفريجية وتعني «الخبز». وهكذا حسم الملك هذه المشكلة العويصة! وإنشغل هيروdototus كثيرا بالطقوس الدينية لدى الفرس والمصريين والسكيثيين وغيرهم. وجذبه الحديث عن الطعام فلاحظ أن كل الشعوب دون إستثناء تتغذى على الحبوب أو الفواكه أو القرد أو القمل كما تفعل القبائل الرحل في أفريقيا والهند. ويحكى هيروdototus كل ذلك بالتفصيل ويإطمئنان لا يشوبه أى شعور بالإمتعاض الذي قد يصيب أى إغريق آخر يسمع مثل هذه الأوصاف. وكان هيروdototus يحاول أن يقنع جمهوره عندما يذكره بمقولة بنداروس أى أن العادة هي سيدة كل شئ. وهكذا يتضح لنا أن هذه المعلومات الأنثروبولوجية كانت هي أيضا مثل الجغرافيا خلفية ضرورية تستهدف التمهيد للأحداث المروية على الصعيد السياسى والحربى.

وفرضت مشكلة الحكم نفسها على هيروdototus لأنه بعد خلع المايجوسى عن العرش في فارس، تجادل المتآمرون حول نوع الحكم الذى سيقمونه. فدافع أوتانيس عن الديمقراطية وحبد ميهايزوس الأوليجارخية، أما داريوس فتمسك بالأتوقراطية أى حكم الفرد المستبد. وأيد الأربعة الباقون منهم هذا الاتجاه الأخير فكانت له

السيادة. وبغض النظر عن مصداقية هذه المناقشة حول نظام الحكم فإن هيرودوتوس لم يقبل بنتيجتها لأنه كان من المعجيين المتحمسين للديموقراطية الأثينية حيث عزى إليها الفضل في إنتصار الإغريق الساحق على الفرس. وهذا لا يعنى مع ذلك أن هيرودوتوس يعتبر الطغاة أو الملوك المستبدين أشرارا بالضرورة. ومع أن هناك بعض العلماء الذين يشككون في حصول أبى التاريخ على حقوق المواطنة الأثينية فإنه على أية حال يتحدث بإسم أثينا في قمة عظمتها وأوج مجدها.

ما يشد الإنتباه في تاريخ هيرودوتوس أنه كان شاهد عيان لكثير مما يروى من أحداث، ولكنه أحيانا يتوسع في سرد ما سمعه من معلومات غير مباشرة أو تلك التى حصل عليها بالبحث والتقصى. وهو ليس كالمؤرخ العصرى يعتمد على وثائق مكتوبة وإن كان من المحتمل أنه قد حصل على بعض منها في مصر، غير أنه لم يكن يعرف لغة هذا البلد. ولذلك وقع هيرودوتوس ضحية المرشدين الذين قادوه هنا وهناك في وادى النيل وراحوا يقصون عليه أخبارا لم تكن كلها صحيحة. ولم يزور هيرودوتوس فارس ويرجح أنه جمع معلوماته عن هذا البلد من الفرس الذين قابلهم في مصر أو أى مكان آخر. وكل ذلك يلزمننا بأن لا ننسى حقيقة أن مصدر هيرودوتوس الرئيسى هو الروايات الشفوية المتناقلة. وفهم من مؤلفه أنه تحدث مع أناس يمثلون ما لا يقل عن أربعين مدينة أو إقليمًا إغريقيًا - من قبرص إلى سيراكوساى (= سراقوسة) - وأكثر من ثلاثين بلدًا أجنبيًا شملت بلاد العرب وواحة سيوة والقوقاز وسكثيا وفارس وقرطاجة... إلخ. وكان هيرودوتوس على وعى تام بأن كل ما يروى على مسامعه ليس قابلا للتصديق. ومع أن منهجه ليس علميا دقيقا كل الدقة، فإن المرء يحس بأن أبأ التاريخ كان يرى ضرورة تبنى معيار ما فأوجد لنفسه معايير الخاصة. لقد قرر أن يسجل كل ما تقع عليه عيناه وتلقطه أذناه بغض النظر عن مصداقية هذا أو ذاك بالنسبة له هو شخصيا. فمثلا عندما إستدار الفينيقيون بسفنهم حول أفريقيا قالوا إن الشمس في نقطة ما من رحلتهم أشرقت عن يمينهم، وكان هذا بالطبع صحيحا. ولكن هيرودوتوس الذى لم يعرف كروية الأرض كذبهم، ومع ذلك سجل لنا ما زعم أنه الكذب وثبت الآن أنه صحيح. وهكذا أفدنا كثيرا من حياده العلمى هذا. وهو في كثير من الأحيان

يورد آراء الأطراف المتنازعة في حياد تام. فمثلا أورد الرواية الأثينية القائلة بأن الكورنثيين ولوا الأدبار هربا من معركة سلاميس المجيدة، ويضيف بأن أهل كورنثة ينفون ذلك نفيا قاطعا ويؤيدهم في نفيم هذا بقية الإغريق.^(٢٠)

ومن الأهمية بمكان أن نتعرف على طبيعة العلاقة بين هيروdotus وجمهوره. من الأرجح أن أبا التاريخ كان يقرأ كتابه على جمهوره، وهذا يعني أنه أثناء التأليف كان يضع في إعتباره رد فعل هؤلاء المستمعين. وهنا ننوه إلى أن الأدب الإغريق بصفة عامة أدب سماعي، أي أنه يلقى أو ينشد أو يمثل على الناس أكثر مما يقرأ. ومنذ زمن سحيق كان الإغريق قد تعودوا على الإنصات للأعمال الأدبية وأبسطها القصص التي يلقونها محترفون في مكان عام وعلى جمهور مختلط التكوين. ولعل هذه العادة كانت معروفة لدى شعوب أخرى قديمة لأن هيروdotus نفسه يحفظ لنا بعضا منها. مثل قصة الطست الذهبي الذي كان الملك أمازيس يغسل أقدامه ويتقيأ ويتبول فيه أيضا هو وضيوفه فصنع منه تمثالا للإله فلما تزاخم الناس يتعبدون لهذا التمثال قال لهم «إن أمرى كأمر هذا الطست»، أي أنه كان من قبل ذلك من عامة الشعب أما الآن فهو ملك وعليهم أن يعظموه. وبالفعل وافقوا على الخضوع له بعد أن كانوا لا يجلونه»^(٢١). ومثل قصة الملك رمسيس الثالث (رامبسينيوس) الذي ألقى القبض على سارق خزائنه، فلما إكتشف مقدار البراعة التي بها تمت عملية السرقة كافأ هذا اللص بأن زوجه إبنته على أساس أنه «أذكى الناس جميعًا». ومن الواضح أن هيروdotus يستخدم مثل هذه القصص الطريفة لجذب الناس إلى الإستماع إليه وهو يقرأ عليهم تاريخه، ولعل في ذلك ما يذكرنا بتأثير تقنية الإنشاد الملحمي على تكوين وبنية الملاحم.

وفي الواقع فإن هيروdotus كان لا يمكن أن يكون بمنأى عن التأثير الملحمي الذي لم ينجو من قبضته أي شاعر أو ناثر إغريق. ولا ننسى أن عم (أو خال) هيروdotus هو بانياسيس الشاعر الملحمي الذي تغنى بأعمال هرقل. وعلينا أن نلاحظ كيف أن هيروdotus بدأ تاريخه بداية ملحمية تذكرنا «بالإلياذة» أي بمجموعة من الأحداث العرضية غير المترابطة فيما بينها عضوياً. ولكنه كلما تقدم وضع يده أكثر وأكثر على خيوط الربط الرفيعة التي تنتهي إلى جمع كل الحقائق

والأحداث لتصب في مجرى واحد هو الحروب الفارسية. وهيرودوتوس مثل الشاعر الملحمي يلذ له بين الحين والحين أن يستطرد ليحكى لنا شيئاً ما وجد فيه ما يمتع مستمعيه أو لاي سبب آخر. المهم أن مواضع الإستطراد هذه لا تدخل في صلب الموضوع الرئيسى. وإذا كانت أية ملحمة تقوم على وجود شخصيات قوية مثيرة بشكل مبالغ فيه، فإننا لا نغر على أية صفحة من صفحات تاريخ هيرودوتوس إلا وصادفتنا مثل هذه الشخصيات. وبما لا شك فيه أن الشخصيات المللكية الفارسية - مثل داريوس - هم من إبتداعه هو، بيد أنه لم يرسم ملامح هذه الشخصيات وفق المفاهيم الإغريقية الشائعة عن الفرس، بل حسب ما تصور هو أن تكون عليه مثل هذه الشخصيات ذات النفوذ والسلطان. ولعل الأساطير المحلية قد أمدت هيرودوتوس بما يعينه على رسم هذه الشخصية أو تلك، مثل شخصية كليومينيس ملك إسبرطة الذى بعد حياة حافلة بالأجناد فقد صوابه بسبب إدمان الشراب من خمر صافية فترق نفسه حتى الموت. ومثل شخصية ملتياديس السذى بإرادته القوية هيمن على سير المعركة فى ماراتون هيمنة كاملة، ولكنه بعدها وقع فى الطيش وإنتهى به الأمر إلى النفى، ولأسيا بعد فشله فى الهجوم على باروس. ولا يعجب هيرودوتوس بشخصية ثيميستوكليس ولكنه يقدر فيه حسن التدبير وبعد النظر. ويتميز هيرودوتوس قبل أى شىء آخر بإنسياب روايته التاريخية فى سلاسة ومع فيض من التفاصيل وميل لتقديم المفاجآت ومعالجة الموضوعات المهمة فى خطب تلقيا الشخصيات الرئيسية ولأسيا وهم بصدد إتخاذ قرارات حاسمة. وبكل ذلك ضرب هيرودوتوس مثلاً رائعاً فى كيفية توظيف التقنية الملحمية لمصالح أغراض التاريخ. وكما فعل هوميروس عندما تحدث عن الإغريق والطوراديين فى شىء من الحياء الملحمى، يتخذ هيرودوتوس نفس الموقف بالنسبة للإغريق والفرس فيحاول أن يكون موضوعياً قدر طاقته. هذا برغم أن هدفه هو سرد «الأفعال العظيمة والعجبية» وهى عبارة نذكرنا بأخرى هومرية ونعنى «أجناد الرجال» (klea andron).

وتأثر هيرودوتوس كذلك بشعراء التراجيديات وفى مقدمتهم سوفوكليس صديقه الذى نظم له قصيدة لم تصلنا. ويظهر هذا التأثير التراجيديدى فى بدايات تساريف هيرودوتوس، عندما يخبرنا كيف أن كرويسوس (قارون؟) ملك ليديا حاول تجنب

نبوءة تقول إن ابنه سوف يقتل بواسطة سلاح حديدى، فنع ابنه من ممارسة أية واجبات أو حتى هوايات خوفًا عليه من الموت، حتى جاء رجل يدعى أدراستوس وطلب اللجوء عند الملك الذى بالفعل منحه رعايته. واستطاع هذا الضيف أن يقنع الملك بالسماح لابنه أن يذهب فى رحلة لإصطياد خنزير وحشى بصنحبه. ونجحاً فعلاً فى قتل الخنزير ولكن أدراستوس قتل ابن كرويسوس بطريق الخطأ فتحققت النبوءة. وتشى هذه القصة بأن هيرودوتوس يحاكى فيها تراجيدية ما شاهدها فى العروض المسرحية بأثينا أو غيرها. أما إذا أمعنا النظر فى شخصية قبيز قائد الحملة الفارسية على مصر لوجدناه أقرب ما يكون إلى شخصية حفيده إكسركسيس قائد الحملة الفارسية على بلاد الإغريق وبطل مسرحية أيسخولوس الخالدة «الفرس». فكل من قبيز وحفيده تتمتع بقوة عسكرية كبيرة قادته إلى شن الحروب على الشعوب المجاورة. وإذا كانت حملة قبيز على مصر قد أفلحت فى إخضاع هذا البلد للسلطة الفارسية بعكس ما حدث لحملة إكسركسيس على بلاد الإغريق إلا أن نهاية كل منهما جاءت مماثلة للأخرى وهى نهاية كل جنار متغطرس. وكما علل أيسخولوس نهاية إكسركسيس المأساوية بالصلف والعجرفة أى جرعة تخطى الحدود «الهبريس» (hybris)، فإن هيرودوتوس أيضاً يعلل نهاية قبيز المفجعة بالغطرسة وتعدى الحدود فهو يرتكب أشنع الجرائم فى حق مصر والمصريين ويسخر من معبوداتهم الدينية ويحاول قتل عجلهم المقدس أبيس. بل إنه بدافع الصلف أيضاً أرسل حملة على الواحات فى قلب الصحراء المجهولة فهلكت. وبلغ به التجاوز إلى حد قتل الأخ والأخت. وعندما أسرف فى الصلف والغرور ذهب عقله. وهكذا ينقل لنا كل من أيسخولوس وهيرودوتوس مضموناً فكرياً متشابهاً أحدهما عن طريق مسرحية تراجيدية بطلها إكسركسيس، والآخر برواية تاريخية بطلها قبيز^(١٧).

على أننا نجد فى موقف هيرودوتوس من الديانة الإغريقية التقليدية ضرباً من الإزدواجية إن لم يكن التناقض. بيد أن هذا أمر لا ينفرد به هيرودوتوس، بل قد لا ينفرد به الفكر الدينى الإغريق ككل إذا قارناه بمعتقدات الشعوب الأولى القديمة. وكان من الطبيعى إبان القرن الخامس أن تنعكس حركات النقد والتشكيك فى اللاهوت التقليدى على الكتابات الأدبية شعرية كانت أم نثرية، وإن حاول

مؤلفوها الوصول إلى بعض الحلول التوفيقية. وغنى عن البيان أن التناقض في ديانة مثل الديانة الإغريقية أمر حتمى لأنها لا تقوم على كتاب مقدس أو معتمد ينبغى الالتزام بنصه حرفياً. فهذا يعنى أن الباب مفتوح دائماً ليس فقط للإجتihad وإنما للإضافة أو الحذف أيضاً، ومن هنا جاءت التناقضات. وبصفة عامة يقبل هيرودوتوس بوجود آلهة الأولمبوس التقليديين ويبجل معابدهم ويراعى طقوسهم ولا يعترض على تقديسهم. ولم يحدث أن تساءل ذات مرة حول صحة نبوءات دلفى، بل يبذل جهداً ملموساً للإيحاء بأن هذه النبوءات حتى لو بدت في البداية أنها غير صحيحة لا تلبث أن تثبت صحتها في نهاية المطاف. ويسرد حادثة هجوم الفرس على دلفى وكيف تم ردهم على أعقابهم بعد أن خسروا الكثير بسبب عواصف البرق وسقوط قطع الصخر من فوق جبل البرناسوس على رؤوس المهاجمين مما ألحق بهم هزيمة منكرة. ويتحدث هيرودوتوس كذلك عن ظهور الإله بان للشباب فيديبيديس الذى كان يجرى حاملاً أنباء الغزو الفارسى إلى إسبرطة. وكذا ظهور هيلينى لامرأة من إسبرطة. فمثل هذه الحكايات عن ظهور الآلهة والإلهات للناس هنا أو هناك كانت شائعة، وليس هناك ما يدعوننا إلى القول بأن هيرودوتوس كان يشك في صحتها. ومع ذلك - وكما قال أحد النقاد - فإن المرء يحس حيناً كأن أبا التاريخ يكتب للأطفال، ويحس حيناً آخر وكأنه يكتب للفلاسفة. فإلى جانب تصديقه لبعض الأشياء التى قد تبدو لنا غير قابلة للتصديق، نجده في أحيان كثيرة يتهم من الذين يصدقون أشياء أخرى. فهو يقبل من الأثينيين إيمانهم بوجود ثعبان مقدس يعيش فوق الأكروبوليس، ويسخر من حقيقة أنهم يقدمون فطيرة معسولة له كل شهر كما لو كان مخلوقاً يسعى ويحيا ويأكل بالفعل. ولم يطمع هيرودوتوس في وجود آلهة المصريين القدماء، بل سلط الضوء على نقاط التشابه بينهم وبين آلهة الإغريق، وهو بذلك يعد رائد علم الديانات المقارنة. وبصفة عامة يمكن أن نقول عن فكر هيرودوتوس الدينى إنه يمثل معتقدات الرجل العادى إبان القرن الخامس أى ذلك الذى كان يعتقد في الديانة التقليدية مع تعديل طفيف وتشذيب خفيف في هذا الجانب أو ذاك.

ومما يلفت النظر أن هيرودوتوس يتحدث كثيراً عن حقد الآلهة أو حسدهم

(phthonos) لأفراد البشر الذين يحققون إنتصارات خارقة أو يتمتعون بقدرات فائقة تتعدى حدود المعتاد. وهو يطبق هذه الفكرة على سيرة كل من كرويسوس ملك ليديا وبوليكراتيس طاغية ساموس. وحالة كرويسوس واضحة تماما ولا تحتاج إلى مزيد من التفسير، فهو أغنى بنى البشر في عصره وإنتهت حياته بالهزيمة القاضية على يد قوروش وكذا خلعه عن العرش ثم موته. كان كرويسوس كريما مع كهنة معبد دلفى أثناء حياته، فلطالما أرسل لهم الهدايا الثمينة وكان حفيبا بهم ونبوءاتهم التى كانت هى نفسها - بسبب غموضها - قد ضللت وقادته للهلاك. أما بوليكراتيس فقد كان أكثر ذكاء ونشاطا، إذ جمع بين سلطان الطغاة الجبار وشرورة القراصنة وسطوتهم فى البحار، علاوة على أنه كان راعية للفنون والآداب، وإنتهى به الأمر إلى أنه وقع ضحية الخداع فهزم شر هزيمة على يد الفرس. يبدى هيروdototus إهتماما زائدا بهاتين الشخصيتين، لأنها تجسدان فكرة حسد الآلهة التى يمكن تأويلها كفلسفة كونية أى كتفسير لنظام هذا الكون. إذ تقوم هذه الفكرة على أساس أن الخطة العامة للأشياء تستوجب ضرورة الحفاظ على التوازن والإنسجام اللذين لو تحطم أحدهما أو كلاهما كان على الطبيعة نفسها أن تستعيد النظام المفقود بطريقة أو بأخرى. على أن هيروdototus يربط فكرة حسد الآلهة بحقيقة أن بعض الناس يركبهم الغرور وينقادون وراء نشوة النجاح فيقعون فى المخطوئ أى تعدى الحدود أو «الهيبريس». وهذه فكرة معروفة من أيام هوميروس واستغلها فى أشعاره كل من سولون وبنداروس لتحذير النبلاء من الجرى وراء الأشياء الزائدة عن الحد أو التطرف فى أى إتجاه. وتعنى هذه الفكرة من الناحية السيكولوجية أن بعض النجاح يقود إلى التكبر والصلف أو بكلمة واحدة العمى. ولقد طبق هيروdototus هذه الفكرة على الفرس بصفة عامة، وسبقه فى ذلك أيسخولوس فى مسرحية «الفرس» مركزا على شخصية إكسركسيس كما سلف أن ألحنا.

يدين إذن هيروdototus بالشئ الكثير للملحمة والتراجيديا، إلا أن الشكل الفنى الذى إبتدعه لعمله التاريخى هو من بنات أفكاره، ونعنى فن الرواية النثرية القائمة على أحداث وقعت بالفعل. كان يعتقد بأن التاريخ مرغوب فيه لذاته ولأن الحقيقة التى يقدمها للناس ضرورة لاغنى عنها. ويتمتع أبو التاريخ بالسلمات الأساسية

والتطلعات الجهرية للمؤرخ الممتاز. وهو لا يقدم دروسا أخلاقية في السياسة ولكنه - مثل هوميروس وشعراء التراجيديا - ينشد إمتاع جمهوره وإفادته في آن واحد، ونجح في كليهما. فهو كراوى للحكايات فنان من الدرجة الأولى، يعرف كيف يلون في أسلوبه وينوع في نغمته ليقضى على الملل ويشد إنتباه مستمعيه أو قرائه. إنه مثلا يقدم لحديثه، عن أحد الملوك الفارسيين بقوله «أستياجيس كانت له بنت تدعى ماندان وحلم ذات مرة أنها جلبت المياه بكيات ضخمة للغاية حتى أنها فاضت في المدينة وغطت كل آسيا». وهناك محثال نصب نفسه ملكا على فارس مدعيا أنه سميرديس الذى كان قبيز قد قتله. وإمتنع هذا المحتال عن الظهور في الأماكن العامة ولم يكشف أحد أمره سوى إحدى زوجاته، التى في جنح ظلام الليل إستطاعت أن تبين أن أذنه مقطوعة، أى أنه ليس سميرديس الحقيقى زوجها الفعلى الذى تعرفه جيدا. وعندما أراد المتمرد الأيونى هيستايوس - المحبوس في بلاط داريوس - أن يبعث برسالة سرية إلى ابن عمه أريستاجوراس، فإنه حلق رأس أحد عبيده ونقش الرسالة على جمجمته وترك الشعر ينمو حتى طال فأخفى الرسالة، وعندئذ أرسله إلى ميليتوس أى لابن عمه. ويتميز عالم الحكايات عند هيرودوتوس على الحكايات الهومرية بأنه لا يحصر نفسه في دائرة الأبطال بل يسع كل صنوف البشر، الأمير الكبير، والعبد الحقير، الإغريق والأجنى... الخ

ليس من الضروري أن يكون هيرودوتوس قد إشتراك في الحروب الفارسية ليكون وصفه لها صادقا وصحيحا. فوصفه للمعارك أكثر إقناعا من أية محاولة لإعادة صياغتها على يد المؤرخين المحدثين. إذ من المؤكد أنه قد عرف ساحة المعارك وتعرف على الرجال المشتركين فيها تعرفا شخصيا ومباشرا. ولقد شدته بعض أحداث هذه المعارك المتصلة بأناس يعرفهم ويعاشرهم. مثال ذلك حادثة كينيغجيروس - أخى أيسخولوس - الذى قطعت يدها عندما تشبث بإحدى السفن الفارسية الهاربة^(٢٣). وهو يصف بالتفصيل ملابس وأسلحة جيش إكسركسيس، ويكتسب هذا الوصف جاذبية خاصة بسبب تعدد الجنسيات في الجيش الفارسى المذكور. المهم أن إكسركسيس في ثرموبلاى كان قد أرسل أحد فرسانه للإستطلاع فوجد بعض الإسبرطيين عرايا يمارسون التدريبات الرياضية والعسكرية، ووجد آخرين يمشطون

شعرهم ولم ينتبه أحد منهم لوجود هذا الجاسوس الفارسي. ومثل هذه التفاصيل المثيرة للغاية من شأنها أن تحفز السامع أو القارئ على المتابعة باستمرار. تماما كما يحدث عندما يصف هيروdotus السفن الإغريقية في خليج سلاميس حيث أرسل القائد ثيمستوكليس جاسوسا يدعى سيكينوس في قارب صوب الأسطول الفارسي ليشرح هناك بأن الإغريق على وشك الانسحاب. وأفلحت الحيلة لأن الفرس تعجلوا الهجوم فكانت نهايتهم.

هيروdotus إذن كالفنان الدرامي يختار الحوادث التي تشد الانتباه، ولكنه إلى جانب ذلك يضيف من عندياته تعليقات تفوق في أهميتها الحدث الرئيسي نفسه أحيانا. فالملك الإسبرطي المنفى ديماراتوس يقول لإسركسيس/عن الإسبرطيين إنهم «أحرار وحريتهم ليست بلا حدود، القانون سيدهم فلا سلطان يعلو سلطانه، ما يخافونه بقلوبهم أكبر بكثير/من خوف رعاياك منك»^(٢٤). وينصح برياندرس طاغية كورنثه إنه فيقول «من الأفضل أن يحسدك الناس لا أن يشفقوا عليك»^(٢٥). وعندما عرض داريوس على زوجة أنتافيرنيس أن يعفو عن أحد أفراد أسرته من القتل، فوجئ بأنها إختارت أخاها لأزوجها أو أحد أبنائها قائلة «قد أتزوج زوجا آخر بإذن الإله، وقد يرزقني الإله بخلف يعوضني عن أبنائي الذين أفقدهم الآن، ولكن لأن أبى وأمى قد فارقا الحياة فلا أمل عندي الآن في أن أعوض أخى هذا». وهما موقف وقول يذكرانا بشيئين لهما في مسرحية سوفوكليس «أنتيجون»^(٢٦) حيث ضحت البطلة بسعادتها وروحها في سبيل دفن أخيها. ويعلق هيروdotus على ما رآه في مصر فيقول «إن المصريين بسلوكهم وعاداتهم قد ساروا على نقيض ما جرت به الممارسات المتبعة لدى كافة الشعوب»^(٢٧). ولا يفوته أيضا التعليق على عادة الختان المصرية، إذ يقول إن المصريين يفضلون «النظافة على الوسامة»^(٢٨)، أى يفضلون الطهارة الحقيقية على الشكل الجميل الذى قد يكون من الداخل قذرا. ومن أبلغ العبارات التي قيلت عن الزعيم الأثيني الأشهر ما ورد عند هيروdotus، إذ روى ما يلى: «ذات ليلة حلمت أجاريسى الحامل بأنها وضعت أسدا، وبعد أيام قليلة ولدت طفلها الأجد بريكلis»^(٢٩).

هكذا تمتع هيروdotus بشخصية الأديب المبدع والمفكر المتفلسف، وتميز بعقلية



شكل ٢٩

نيكى (Nike) إلهة النصر الإغريقية كما تصورها الفنان القديم

الباحث المدقق. وجمع بين التقوى الدينية المتأسكة من جهة، والتفتح العاصم من التعصب والحافز على التعرف على الديانات الأجنبية في سعة صدر من جهة أخرى. وبذلك يعد أبو التاريخ متفردا متميزا على بنى قومه من الإغريق المتعصبين لثقافتهم وديانتهم على حساب تقديرهم لحضارات الأمم الأخرى. أعجب هيرودوتوس بالفعل النبيل أيا كان مصدره، رجلا كان أم امرأة أجنبيا أم إغريقيا. أما فضوله لتحصيل المعرفة وفهم النظريات وجمع الحقائق والمعلومات فلا حدود له. تسحره القصة الطريفة فلا يفلت من حبالها، ولا يعفينا منها ويحكى لنا ونقع معه أسرى طرافتها وجاذبيتها. ولكنه لا يعمد قط إلى تضليلنا أو خداعنا، ولا يخطيء أخطاء شنيعة مع أنه يتحدث عن شعوب لا يعرف لغاتها. كما أنه لا يخفى جهله ببعض الحقائق التي استعصت عليه فلم يتمكن منها. ومع أن مؤلفه ملء بالاستطرادات والتفصيلات إلا أنه يتمتع بوحدة ما، لأنه غالبا ما يعود من دروب الاستطراد إلى الموضوع الرئيسى أى الصراع بين الشرق والغرب، بعد أن يكون هذا الموضوع نفسه قد ازداد ثراء وعمقا. ومن البدهى أن الوحدة المطلوبة في كتاب تأريخي ليست كالوحدة المطلوبة في مؤلف درامى. ومن ثم فإنه في ضوء هذا المعيار يمكن تفهم الوحدة العامة لتاريخ هيرودوتوس رغم طول استطراداته وغزارة تفصيلاته. وعلى أية حال فلقد تفاوت الحكم على هيرودوتوس بداية من إعتباره أبا الأكاذيب^(٣٠)، إلى الاعتراف به خالقا لعلم التاريخ الذى قتله ثوكيديديس^(٣١) وإلى وضعه جنبا إلى جنب مع شكسبير من حيث الإهتمام بالجانب الإنسانى فى التاريخ.^(٣٢)

٣ - ثوكيديديس مؤسس علم التاريخ

يتمى ثوكيديديس (٤٥٥ - ٤٠٠ تقريبا) إلى الجيل التالى لهيرودوتوس مباشرة وهو الجيل الذى شاهد أكبر التغيرات فى التاريخ الإغريق كله. ولا نعرف ما إذا كان ثوكيديديس قد إلتق بهيرودوتوس إبان إقامة الأخير فى أثينا أم لا، بل من العسير علينا أن نتصور مثل هذا اللقاء. وإذا كان هيرودوتوس قد شاهد إنتصارات الإغريق الباهرة على الفرس ووصف تألق نجم الزعامة الأثينية، فإن ثوكيديديس قد تشبع بأفكار بريكليس وعاش فى وهج العصر الذهبي لأثينا. ولكنه أيضا عاصر فترة تاكل أثينا من الداخل بسبب الديماغوجيين وشاهد سقوطها فى النهاية على يد غريمها إسبرطة عام ٤٠٤. إتحدر ثوكيديديس من أسرة نبيلة تمتلك المناجم فى طراقيا وهو على صلة قرى بالزعيم ميلتياديس. وعندما إنطلقت الحروب البلبونونيسية عام ٤٣١ إشتراك فيها ثوكيديديس حتى أنه قد أصيب بالطاعون الذى تفشى إبان بداية هذه الحروب، أى فيما بين عامى ٤٣٠ و ٤٢٧. وفى عام ٤٢٤ كان على رأس حامية مكونة من مجموعة سفن ترابط فى طراقيا ولكنه فشل فى أن يصل إلى أمفيبوليس فى الوقت المناسب، فسقطت هذه المدينة فى يد القائد الإسبرطى براسيداس. ولذلك نفى ثوكيديديس من أثينا التى لم يعد إليها إلا بعد عشرين عاما أى بعد أن وضعت الحرب أوزارها، بيد أنه لم يلبث أن مات بعد سنوات قليلة.

وإذا كنا قد إستطعنا أن نتفهم طبيعة تاريخ هيرودوتوس من الفقرة الإستهلالية فيه فعلىنا أن نلقى نظرة سريعة على إستهلالات ثوكيديديس لتاريخه، إذ يقول «لقد بدأت تاريخى مع بداية الحرب نفسها لإعتقادى بأنها ستكون حربا طويلة جديدة بالتسجيل أكثر من أية حرب أخرى وقعت حتى الآن». وهذا التقييم المبذول يقوم على حقيقة مؤكدة وينبع من عقلية رجل يتمتع ببعد نظر ووضوح فى الرؤية. أما الحقيقة المؤكدة والظاهرة فتتمثل فى أن جميع المدن الإغريقية ولأول مرة فى التاريخ تنقسم فيما بينها إلى قسمين متصارعين متناحرين، بل إن هذه الحرب قد إمتدت

تشتمل أطرافاً أجنبية أخرى تورطت فيها. ويتمثل بعد النظر ووضوح الرؤية في تقييم ثوكيديديس المبدئي في أن هذه الحرب الطويلة بالفعل أنهكت كل الدوليات الإغريقية، بحيث لم تعد إحداها قط إلى سابق عهدها وما كانت عليه في عصرها الذهبي المنصرم. وهذا تشخيص صحيح يصدق بصفة خاصة على بطلتي النزاع في الحرب البلوونيسية أي مدينتي أثينا وإسبرطة. فبعد عام ٤٠٤ تسلاشي بعض العلامات البارزة والمميزة للعقلية الإغريقية مثل الثقة المتناهية في حضارتهم، التي جاءت أحيانا على حساب نظرتهم للشعوب الأخرى. وكذا ضعفت لديهم روح الشجاعة والإقدام التي جعلتهم يعتقدون بأن لا شيء بعيد المنال أو عسير التحقيق بالنسبة للبشر. وقضت الحروب البلوونيسية أيضا على وجهة النظر التي سادت الإغريق فيما مضى وفجواها أنهم هم أصحاب رسالة تربوية وثقافية بين بني البشر كافة! ومن ثم فإن تقييم ثوكيديديس المبدئي لأهمية تناول هذه الحرب لا على أساس أنها مجرد فصل من فصول التاريخ المتتالية، بل على أنها نقطة تحول في تاريخ الحضارة الإغريقية التي ستبذل مسارا جديدا بعدها، مثل هذا التقييم يتم عن فطنة المؤرخ المدقق الذي أثبتت الأحداث صحة تقييمه.

ومنذ البداية حدد ثوكيديديس ثلاثة اتجاهات رئيسية لتاريخه، أولها هو أن هذه الحرب قد نشبت بين حلفين إغريقين وهو يحصر نفسه في إطارها. وثانيها أنه لن ينفصل بالحقائق التي لا يمكن أن يتحقق منها هو بنفسه على نحو أو آخر. والاتجاه الثالث هو أنه يرى ضرورة الالتزام بالترتيب الزمني للأحداث وهو يصوغ تاريخه، ويستدرك بالقول إن هذا أمر صعب التنفيذ. ويعدنا ثوكيديديس بأنه سيذل أقصى ما في وسعه لإدراكه أن مؤلفه هذا «يؤلف لينضم إلى مقتنيات الخلود لا مجرد أن ينال جائزة مؤقتة»^(٣٣) وإذا وضعنا هذه الاتجاهات الثلاث جنبا إلى جنب وجدناها معا تجسد جوهر الحركة الثقافية والعلمية بل والفلسفية إبان القرن الخامس الأثيني، وهذا ما سنحاول توضيحه في السطور التالية. فتوكيديديس كمؤرخ لا يعتمد مثل هيروdotus على الحكايات الشعبية الشائعة أو الروايات السائرة، ولا تسأسه الشخصيات الملحمية أو الأحداث التراجيدية بقدر ما يخضع للروح العلمية المميزة لجيله. إنه كفلاسفة وعلماء عصره يؤمن بأن الهدف الأسمى هو الحقيقة المجردة التي

ينبغي أن لا يدخر المرء وسعا ولا جهدا في السعى إليها. وتختلف رؤية ثوكيديديس للتاريخ عن رؤية هيرودوتوس، إذ لا تدخل الأنثروبولوجيا في إطارها كما لا يلجأ إلى الجغرافيا لشرح المعارك، بل إنه أخطأ في بعض المعلومات الجغرافية اليسيرة التي أوردها، مثال ذلك تقديره لمساحة جزيرة سفاكتيريا التي دارت فيها معركة مهمة بين أثينا وإسبرطة عام ٤٢٥. ومن العلوم الأثينية المزدهرة آنذاك وتأثر بها ثوكيديديس نذكر بصفة خاصة السياسة والطب.

وهنا علينا أن لا ننسى أن ثوكيديديس عاصر هيوكراتيس (أبوقراط) من كوس (٤٦٩ - ٣٩٩) والذي يلقب بأبي الطب منذ أن أسس مدرسة كبيرة لهذا العلم وإتبع مناهج مستحدثة لم يسبقه إليها أحد. ومن هذه المدرسة تعلم ثوكيديديس كيفية تشريح العالم السياسي، أي أنه لا يفهم الكلي العام مالم يفهم أولا إلى جزئيات صغيرة وهذا ما يفيدنا فيه علم التشريح الطبي. وإذا كان هيوكراتيس قد أصر في علاجه للأمراض على ضرورة ملاحظة الأعراض بدقة وتصنيفها ثم مقارنتها بالحالات الأخرى وصولا إلى التشخيص (diagnosis) الذي على هديه يمكن تطبيق نظام صحيح للعلاج. فإن هذا المنهج العلمي السليم نجده ماثلا أمامنا في معالجة ثوكيديديس لموضوع الوباء على سبيل المثال. إنه يسجل لنا أعراضه المتفشية في أثينا مع ملاحظة أنه فريد من نوعه ومن ثم فن الحال علاجه ولا حتى تعليقه. ولأن ثوكيديديس كاتب سياسي بالدرجة الأولى فإنه يسلط الضوء على نتائج الوباء السيكولوجية وعلى عبثية النبؤات والصلوات الهادفة إلى تجنبه. وهو يقرن تفشي الوباء بالأمراض السياسية المتفشية في المجتمع الأثيني من ناحية وفيما بين الدويلات الإغريقية من ناحية أخرى، إذ يقول «ولكى تتناسب الكلمات مع التغير الواقع في الأحداث كان علينا أن نغير معانيها المعتادة والمألوفة. فما كان من قبل يوصف عادة بأنه طائش وفيه تجاوز صار الآن هو بعينه ما يسمى الشجاعة المتوقعة من جانب عضو ما في أي حزب. - وأصبح التريث الحذر والإحتياط للمستقبل يعنى الجبن والتخاذل. أما فكرة الاعتدال فتستخدم كستار يخفى وراءه رجلا ما بلا رجولة. أما إذا حاولت أن تفهم أية مسألة من كل جوانبها فهذا يعنى الآن أنك أصبحت رجلا لا تصلح لشيء. الحماس المتطرف هو الآن سمة الرجل بالمعنى الكامل للكلمة،

كما أن التأمر والانقضا من وراء الظهر على العدو صارت أمورا مشروعة بدعوى الدفاع عن النفس». هذا إذن تشخيص دقيق للحالة المرضية التي وقعت فيها الحضارة الإغريقية كمأزق يشبه تماما الوباء الذي اجتاحت أثينا. وفي كل من الحالتين يقدم ثوكيديديس تشخيصه المفصل ويترك باب الحلول والعلاج مفتوحا.

يسجل ثوكيديديس الأحداث من وجهة نظر سياسية محددة وفي ذلك يتفوق عليه هيرودوتوس الأوسع أفقا، وإن كان الأول أكثر دقة في البحث والتحصيل. ويظهر ثوكيديديس إعجابا خاصا بالذكاء الإنساني فيصف ثيمستوكليس بأنه الرجل الذي يفعل الأشياء المناسبة في الوقت المناسب. وكليون عنده لا تنقصه الشجاعة فهو الذي جعل الأثينيين يهزمون إسبرطة في سفاكتيريا ويأسرون الكثير من جنودها. ولكنه أى كليون لا ينجو من إنتقاد ثوكيديديس الذي يلصق به صفة الغلظة وسوء التقدير. وهناك قدر من السخرية في حديث ثوكيديديس عن نيكياس المسئول الأول عن فشل الحملة الصقلية حيث أسر في سيراكوساى (سراقوسة) وقتل هناك، يقول عنه «إنه بين رجال الإغريق في زمانى أقل من يستحق مثل هذه النهاية البائسة، لأنه كان قد كرس حياته كلها في دراسة وممارسة الفضيلة»^(٣٤). ويقرن بعض الدارسين المؤرخ الإغريق ثوكيديديس بكتاب إيطالى من عصر النهضة مارس تأثيرا كبيرا في عالم الفكر والسياسة ونعنى ماكيافيللى. ولقد اعتقد كل منها بأن أهم صفة يتحلى بها السياسى هى الحكمة العملية. وإذا كان ماكيافيللى قد توصل إلى النتيجة المهمة وفحواها أن رجل الدولة قد يضطر بين الحين والحين إلى إتيان أفعال تتنافى مع الأخلاق والإنسانية والدين فهل سبقه ثوكيديديس إلى هذا المبدأ أى «الغاية تبرر الوسيلة»؟

من الواضح أن ثوكيديديس لا يهمل الجانب الأخلاقى، إذ نجده حريصا كل الحرص على إستخلاص أية دروس مستفادة من أحداث التاريخ، وإن كان يترك هذه المهمة للشخصيات الرئيسية في كتابه ولا سيما عندما يلقون خطبهم. ولا يدعو ثوكيديديس إلى تطبيق مبدأ «الحق فى القوة»، بل يؤكد على ميزات التجلى بالأمانة والثقة للذين ينغمسون فى الحياة العامة. ويمتدح بريكلis لتمتعه بهاتين الصفتين ويتقد كليون لإفتقاره إليهما. ومع أن ثوكيديديس لا يؤمن بالخزعבלات مثل

هيروdotus إلا أنه متدين. وهو لا يرجع كل شيء للحظ كما قد يفعل الكثيرون من الإغريق. فالحظ أو القدر عند ثوكيديديس ليس تدخلا خارجيا تفرضه قوى فوق مستوى البشر والطبيعة، إنه فقط الشيء الذي لا يمكن أن نراه أو نلمسه أو نتنبأ به. وفي ذلك يتبع ثوكيديديس أسلوب التحليل العلمى المتمثل فى مقولة ديموكريتوس «الحظ وهم خلقه البشر ليبروا به عجزهم العقل» (شذرة ١١٩). ولذلك لا نجد عند ثوكيديديس أية كلمة تشي بإيمانه القوى بالقدرية أو فكرة الإنتقام الإلهى. إنه يرى أن مصير البشر تقرره أسباب طبيعية وفى مقلعتها قرارات البشر أنفسهم. وحتى الطاعون الذى إجتاح أثينا، وكان يمكن إعتباره ضربة من ضربات الحظ العاثر، يفسره ثوكيديديس بأنه قصور فى بعد النظر أو غموض فى الرؤية. واللافت للنظر أنه يدين إنكماش العقيدة الدينية وتدهور الأخلاقيات اللذين واجبا هذا الطاعون وأديا فى النهاية إلى حدوث الإنشقاق الداخلى. وبالنسبة لهذا الإنشقاق الداخلى فهو أى ثوكيديديس يدينه أيضا بإعتباره السبب الرئيسى لضعف الدولة وعجزها عن مواجهة الأخطار الخارجية. ومع ذلك فإن ثوكيديديس يدعو إلى أن تكون الدولة قوية ولو على حساب بعض الإعتبارات الأخلاقية. ومن ثم ففى معالجته للحملة الصقلية المشثومة لا يعترض بكلمة واحدة على مبدأ أن تهاجم أثينا إحدى المدن الآمنة رغم أنها لم تقترف ذنبا. كل ما يحوز إنتباه ثوكيديديس فى هذه الحملة هو سوء تخطيطها وتديرها.

يريد ثوكيديديس - ولا يخفى ذلك - أن تكون أثينا قوية بأية طريقة وأن تحكم الدنيا لو استطاعت ومهما كان الثمن. ومرجع هذا الإصرار ليس هو أن هذه المدينة هى وطنه ومسقط رأسه فحسب، بل لأنها تمثل وتجسد المثل الأعلى الذى يحلم به ويتطلع إليه ويربطه بشخص بريكليس نفسه. ولقد وضع على لسان هذا الزعيم الأشهر ثلاثة خطب من المحتمل أن تكون - كما وردت عند ثوكيديديس - مجرد إعادة صياغة لما قاله بريكليس فعلا وهو يخاطب فى الأثينيين. وتعالج الخطبة الأولى موضوع إدارة شئون الحرب. ويوافق المؤرخ على كل ماجاء فى هذه الخطبة ويتقدم معارضى بريكليس. والخطبة الثانية هى أشهر الخطب الثلاث فهى الخطبة الجنائزية التى يؤرخها ثوكيديديس بالشتاء الأول لإندلاع الحرب. فهذا هو الوقت المناسب

الذى يذكر فيه بريكليس مواطنيه بالأهداف التى يحاربون من أجلها. وفى هذه الخطبة يرسم هذا الزعيم صورة مثالية لأثينا تلك المدينة التى - برأى ثوكيديديس القريب من رأى فرجيليوس^(٣٥) بالنسبة لروما - خلقت لتحكم العالم وتسوسه. وفى الخطبة الثالثة يدافع بريكليس عن سياسته ضد منتقديه، ويقول إن على مواطنيه أن يستعدوا لمواجهة المخاطر مهما كانت دون أن يضحوا بأجسادهم، ويصف من لا يتفقون معه على ذلك بالجن. وهو لا يمتدح أجداد أثينا بقدر ما يقرر أن إمبراطوريتها تعنى الطغيان. ويقول أن من تجشموا مسئولية حكم الآخرين يجلبون على أنفسهم الكراهية والبغضاء من قبل الشعوب التى يحكمونها. بيد أنه إذا كان عليهم أن يحققوا أهدافا عظيمة - كما هو حال الأثينيين - فعليهم أن يتحملوا هذا العبء المؤقت من الحسد والكراهية. فالكراهية لن تدوم طويلا والحسد سيزول، لأن روعة الحاضر هى المجد بالنسبة للمستقبل وهو الباقي فى ذاكرة الأجيال والتاريخ. على الأثينيين إذن أن يحرسوا هذا المجد للمستقبل وأن لا يفعلوا شيئا مشينا. هذا ما يقوله بريكليس، وقد يكون معبرا فى ذلك عن رأى ثوكيديديس نفسه الذى عاش ليتحقق من فشل سياسة هذا الزعيم الأثينى. ولكن ثوكيديديس يرى أن سياسته كانت صحيحة، وأن الفشل يعود إلى أخطاء فى حسابات الناس الذين لم يستوعبوا هذه السياسة أو لم يرتفعوا إلى مستواها.

يركز ثوكيديديس جل إهتمامه على هدفه الرئيسى وهذا ما جعله يغفل أمورا كثيرة ظنها غير ذات موضوع. فهو مثلا لم يحدثنا عن الأحزاب فى أثينا، ولا عن الحياة الثقافية والفكرية فى هذه المدينة (فعل ذلك مرة واحدة)، ولم يتطرق إلى الجانب الاجتماعى والاقتصادى لعصره. ولعل هذا المنهج الصارم الذى إلترمه ثوكيديديس هو المسئول عن كونه أقل من هيرودوتوس غزونا فيما يتعلق بالعلوم التى نريد نحن المحدثون معرفتها. بيد أن فضول ثوكيديديس دفعه أحيانا لتخطى حدود منهجه الصارم. وفى هذا الصدد نشير إلى إستطراذين مهمين وردا عنده، يعالج فى أحدهما بداية الحضارة الإغريقية، ويتناول فى الثانى تاريخ الإغريق فيما بين نهاية الحروب الفارسية وبداية الحرب البلبونيسية. وفى الإستطراد الأول نجده يقبل بالحكايات الأسطورية القديمة عن الحرب الطروادية، وإن كان يخضعها لشيء من

المنهجية العلمية المستحدثة في ضوء ما تم العثور عليه آنذاك من أثار. وهدفه في هذا الإستطراد هو توضيح أن الإغريق بدأوا بداية متواضعة، ومن ثم فلإن الحرب البلوبونيسية تكتسب أهمية قصوى لأنها أكبر من كل الحروب السابقة. وفي الإستطراد الثاني يعطى لنا ثوكيديديس موجزا لتاريخ الخمسين عاما قبيل إندلاع حرب البلوبونيسوس، وهو بذلك يحلل بذور العداوة بين بطلتي هذه الحرب أى أثينا وإسبرطة والتي تتلخص في تزايد قوة الأولى وغيره الثانية منها وكذا التناقض بين نظام الحياة في المدينتين. ولعل هذين الإستطرادين يظهران بما لا يدع مجالا للشك أن ثوكيديديس كان يضع كل حادثة تاريخية في سياقها العام المتصل بجذور الماضي.

ونعود لنقف قليلا عند الخطب التي أوردها ثوكيديديس في تاريخه، فنلاحظ أنه حاول الاحتفاظ بالروح العامة للكلمات الفعلية التي فاه بها الخطباء، وإن كان قد أعاد صياغة أجزاء منها لجعلها أكثر تعبيرا وملاءمة للسياق التاريخي. إنها إذن بمثابة تسجيل للوقائع والحقائق ولكنها تحوى تعليقا داخليا من قبل المؤرخ نفسه. وأحيانا يورد ثوكيديديس بعض الكلام المنقول بنصه الحرفي، فقبل إندلاع الحرب قال أهل كورنثة عن الأثينيين «إنهم بطبعهم لا يستطيعون أن يتركوا أنفسهم أو غيرهم للعيش في هدوء»^(٣٦). ويقول بريكليس «أخشى ما أخشاه ليس خطة العدو الإستراتيجية وإنما أخطأنا نحن»^(٣٧). وعندما فقد نيكياس كل أمل في النصر عند مهاجمته سيراكوساى يقول لجنوده «إنهم الرجال الذين يصنعون المدينة، لا الأسوار، ولا السفن الخالية من الرجال بداخلها»^(٣٨). ومن الملاحظ أن مثل هذه الكلمات المنقولة تعكس شخصية قائلها وترسم موقفا دراميا وتبرز حقائق الحالة الراهنة. بيد أن ثوكيديديس يضيف أحيانا من عنده الكثير إلى مثل هذه الأحاديث المنقولة. فمثلا الحوار بين الأثينيين وأهل ميلوس قبل تلمير جزيرتهم لا يمكن تصور أنه قد دار فعلا أو على الأقل بالصورة التي يوردها ثوكيديديس، ففيه الكثير من التقنية الخطابية الشائعة في عصره. وهذا عين ما حدث عندما أرسل الكورنثيون وفدا يحذر إسبرطة من خطط أثينا بالمجوم عليها فتصادف وجود وفد أثيني هناك تكفل بالرد على هذه المزاعم. وكان من رأى الملك الإسبرطى التريث والإعتدال، بيد أن أحد أعضاء مجلس الرقباء (ephoroi) دعى لإعلان الحرب فورا على أثينا. وهنا يشرع

الوفد الأثيني في تنفيذ مزاعم الوفد الكورنثي ووجهة نظر هذا العضو الإسبرطي داعية الحرب الذي يبادر هو أيضا بتنفيذ رأى الملك. وهكذا ينقل ثوكيديديس لنا مناظرة خطابية مزدوجة من المؤكد أنها لم تحدث بالضبط كما يصورها، وإنما أضاف إليها من عنده الكثير. صفة القول أن الأحاديث المنقولة عند ثوكيديديس تتمتع بصفة الدرامية لأنها تمهد لأحداث كبيرة. وقد نجد في هذه الأحاديث تأثيرات لجورجياس وأنتيفون وغيرهما من خطباء العصر. وهي لا تختلف في أسلوبها عن بقية الكتاب. ويميل ثوكيديديس بوجه عام للعبارة الموجزة المكثفة لأنها تناسب التقنيات العسكرية التي يتحدث عنها. وإن كان ينجذب أحيانا إلى تأكيد بعض التناقضات المثيرة، ومثال ذلك وصفه لمعركة بيلوس الغريبة ويقول عنها «كان الإسبرطيون وهم اليائسون إلى أقصى حد يحاربون معركة بحرية وأقدامهم على الأرض، أما الأثينيون المنتصرون فكانوا من نشوتهم وحرصهم على أن يقطفوا أكبر ثمرة ممكنة من إنتصارهم هذا يحاربون معركة برية وهم بداخل سفنهم»^(٣٩). وإنها لمرات قليلة حقا تلك التي إنساق فيها ثوكيديديس لخبرته الخطابية، أما وصفه للمعارك البرية والبحرية بصفة عامة فيعكس خبرته العسكرية كجندي مارس الحرب فعلا.

والآن لعله من الواضح أنه حتى مع العلم بأن ثوكيديديس ربما كان يجمع مادته التاريخية في الوقت الذي كان فيه هيروdotus لا يزال يصوغ تاريخه، فإن كلاً منها ينتمى إلى جيل يختلف عن الآخر. فهيرودوتوس يكتب عن حرب مجيدة وعصر ذهبي تآلق فيه نجم الديمقراطية الأثينية، أما ثوكيديديس فيكتب عن المجد الذهبي الذي يشوبه الصدا، أو عن صرح الديمقراطية الشامخ وقد تداعى بنيانه وتصدع كيانه وصار آيلاً للسقوط ولكنه لم يسقط بعد.^(٤٠)

٤ - كسينوفون يعود إلى حظيرة الأدب

ولد كسينوفون حوالى عام ٤٣٠ وتعرف على سقراط عند نهاية القرن الخامس. ويبدو أنه لم يعى تمامًا كنه تعاليم هذا الفيلسوف، بيد أنه كان يكن له إعجاباً شخصياً واعتنق تعاليمه الأخلاقية. وذهب كسينوفون مع أحد أقاربه ليحارب إلى جانب قورش الأصغر ضد أخيه ارتاكسيركسيس الثانى. وبعد موت قورش تولى كسينوفون قيادة القوة الإغريقية فى رحلة العودة. والذى انضم كثير من أفرادها - وبينهم كسينوفون نفسه - فيما بعد إلى صفوف أجيسيلائوس ملك إسبرطة فى حملته الآسيوية. إذ كان كسينوفون معجباً بكل ما هو إسبرطى، حارب إلى جانب أعداء أثينا فى موقعة كورونيا عام ٣٩٤ فعوقب بالنفى، مما اضطره للإستقرار والإقامة الدائمة بمزرعة له فى سكيللوس بإقليم إيليس حيث عاش تحت الحماية الإسبرطية. وفى هذا المكان كتب أهم أعماله التاريخية والأدبية والتى دون شك كان قد جمع مادتها ودون مذكرات عنها من قبل. ثم عاد إلى أثينا ليقتضى بقية سنى حياته حيث مات تقريباً عام ٣٥٤. كتب مؤلفاته باللغة الآتيكية التى أفسدها طول إقامته بالخارج.

وإذا كان ثوكيديديس قد ترك تاريخه ناقصاً فإن كسينوفون هو الذى جاء ليكمّله. وبالفعل سد الثغرة الواقعة بين عام ٤١١ وحتى سقوط أثينا عام ٤٠٤ بل واصل المسيرة حتى معركة مانتينيا عام ٣٦٢. وبمقارنة كتابات هذين المؤرخين يمكن أن ندرك السمة المميزة لثوكيديديس كمؤرخ علمى.

ولعل كتاب «حلة قورش» أو حرفياً «صعود قورش» أو ببساطة «الحملة» (Kurou Anabasis) يعد رائعة كسينوفون. فهو بالإضافة إلى قيمته الأدبية العالية يقدم أيضاً من المعلومات الجغرافية والإثنولوجية عن آسيا الصغرى. إنه عبارة عن مذكرات شخصية عن رحلة إنسحاب كسينوفون بالقوة الإغريقية من فارس إلى

شاطئ البحر الأسود بعد أن كانت قد إشتراك في حملة قورش (٤٠١ - ٣٩٩) لإسترداد عرشه وتفرقت بسبب موته. وهذه المذكرات تكشف عن شخصية كاتبها حيث نجده رجلاً بسيطاً وودوداً، ومؤلفاً قديراً بوسعه أن يرسم مشاهد حية وأن يوضح ملامح الشخصية التي يتحدث عنها. إنه خبير بالفنون العسكرية وخطط الحرب التكتيكية من كر وفر ومناورات وما إلى ذلك لا سيما ما يتصل بسلاح الفرسان. ومع ذلك فإن كل هذه القدرات لا ترقى بمؤلف هذا الكتاب إلى مستوى دقة ومنهجية ثوكيديديس الصارميتين.

وفي مؤلفه «الأمور الهيلينية» (Hellenika) يكمل كسينوفون قصة أثينا ويمسك بالخيوط من حيث تركه ثوكيديديس (من عام ٤١١-٣٦٢). وبهذا المؤلف نجد بعض اللحظات المهمة مثل وصفه لبكاء المواطنين عند الأسوار الطويلة الممتدة من بيريه إلى أثينا عندما علموا بأن الأسطول الأثيني قد تحطم في أرجينوساي. وفي هذا الكتاب أيضاً نلاحظ أن كسينوفون يتمتع بالحس الدرامي وأنه يكتب بسلاسة وسر، ولو أنه أحياناً يخالف ذلك ويحاول التأنيق في عبارته من أجل إحداث تأثير أكبر، مما يقوده إلى الإخفاق في الوصول إلى ما هدف إليه. وكملحق لهذا الكتاب يأتي مؤلف كسينوفون «أجيسلاؤس» وهو عبارة عن سيرة تمجيدية لهذا الملك ونشرت بعد موته عام ٣٦٠/٣٦١.

أما كتاب «تربية قورش» (Kurou paideia) فيمكن إعتباره بشيء من الصحة أول رواية تاريخية أو قصة نثرية طويلة أخلاقية الطابع تصلنا من العالم القديم. فهي تحكى قصة قورش منذ طفولته وإلى موته. إنه إذن ترجمة لسيرة قورش بهدف إبراز الجانب التربوي. بيد أن المؤلف في هذا الكتاب يعانى من التراخي في العبارة والسباح لنفسه بالإنغماس في صياغة مبادئ أخلاقية مباشرة أو حتى لا تستوجب العناء لإستنباطها. وهو كمؤرخ لا يتمتع بالجدية الصارمة مثل ثوكيديديس ولا يتأكد من الحقائق التي يوردها. هذا مع أنه يقلد ثوكيديديس كثيراً عندما ينقل إلينا بعض الأحاديث المباشرة أى على لسان الشخصيات الأصلية التي قامت بها. ولكن هذه الأحاديث - ذات الطابع الدرامي عند ثوكيديديس - لا تلعب دوراً حيوياً في كتاب كسينوفون. ولا يتحمس الأخير لأثينا لأنه يميل إلى النظام الإسبرطى في الحياة والحكم.

وعرف كسينوفون سقراط وعاشه وسجل أحاديث له مع هذا الفيلسوف في «المذكرات» (Apomnemonemata). ولكن من العسير أن نجد لفلسفة سقراط تأثيراً واضحاً في كتاباته كما هو الحال عند أفلاطون. وفي هذا الكتاب تختفي روح العصر البريكلي وتحل محلها الحلول النصفية أو التوفيقية التي ينقصها الكثير من الخيال والحماس. وتنسب إلى كسينوفون مؤلفات أخرى مثل «الإدارة» (Oikonomikos) وهو عبارة عن محاورات بين سقراط وكريتوبولوس وأيسخوماخوس حول إدارة شئون الدولة. وينسب إليه أيضاً مؤلف بعنوان «المأدبة» وآخر بعنوان «هيرون» ومؤلفان آخران عن الفروسية والصيد و«دستور إسبرطة». وجدير بالذكر أن هناك شكوكاً كثيرة حول نسبة هذه الأعمال إلى كسينوفون.^(١١)

وبعد كسينوفون جاء مؤرخون آخرون أصغر لم تصلنا أعمالهم وهم على أية حال لا يستحقون الذكر. وهذا يعني أن القرن الخامس هو العصر الذهبي لعلم التاريخ الإغريق مثلما كان بالنسبة لسائر فنون الأدب. فلما سقطت أثينا من علياء زعامتها السياسية والفكرية تدهور معها فن التاريخ، فلم يكن من المتوقع أن يستمر الفضول المتحمس أو حب التقصي وروح التحريض إبان القرن الرابع. حتى أن فتوحات الإسكندر الأكبر نفسها لم تتمخض عن مؤرخ يماثل ثوكيديديس، وليس هناك من يستحق أن يخلفه سوى بوليبيوس (٢٠٣ - ١٢٠) الذي طبق بعض مبادئ منهج ثوكيديديس وهو يؤرخ للجمهورية الرومانية.

الفصل الثالث

الخطابة أو فن الإقناع

١ - دور الخطابة في الحياة الإغريقية

تمتد جذور فن الإقناع في الحياة الإغريقية إلى العصور البكرة. بيد أن الخطابة كفن أدبي مستقل ومتطور قد بدأ في صقلية بالجزء الغربى من العالم الإغريقى، ثم نمت وترعرعت في أثينا إبان الفترة الواقعة بين جورجياس وأرسطو. وأزهى عصور الخطابة هو بلا جدال القرن الرابع.

وفيا قبل القرن الخامس لانعرف عن الخطابة سوى ما يرد في الأشعار القديمة فمثلا في الكتاب الثانى من «الإلياذة» يعتمد مصير الحملة الإغريقية. المتجهة إلى طروادة على الخطابة وقدرة الخطباء أجاممنون وأوديسيوس ونيسطور على إقناع جنود الجيش بالبقاء في صفوف الحرب وحضهم على القتال بشجاعة. وفي الكتاب العاشر (أبيات ٢٠٤ - ٢١٧) يقترح نيسطور على مجلس القيادة إرسال جاسوس لإستطلاع خطط العدو. وهذا القائد المسن نيسطور هو أفضل مثل في «الإلياذة» على أهمية أسلوب الإقناع في عالم البطولة الملحمية عند هوميروس، ويوصف بأن له «صوت ينساب من لسانه على نحو أحلى من العسل». وفي وصف الرسوم المنقوشة على درع أخيلليوس («الإلياذة» الكتاب الثامن عشر بيت ٤٩٧ - ٥٠٨) يرسم هوميروس مشهدا لمناظرة خطابية بين مواطنين في السوق العامة (agora) لإحدى المدن. وقد ترجم الدكتور لطفى عبد الوهاب هذه الفقرة كما يلى :

«لقد تجمعهم الناس في مكان الاجتماع، إذ قامت هناك مشادة بين رجلين من أجل دية قتيل. وقد أخذ

أحد الرجلين يعلن أمام الجمع أنه دفع كل شيء. بينما جعل الآخر ينكر أنه تسلم شيئا على الإطلاق. وكل منهما يرغب في أن يفصل الحكم في المسألة لصالحه وقد أحاط بكل من الطرفين أنصاره وهم يلغطون ويثرثرون بينما جعل المنادون يحاولون فرض السكون والنظام. وقد جلس النبلاء في هيئة نصف دائرة على مقاعد من الحجارة المصقولة يحملون في أيديهم الصولجانات، وكل منهم يقف في دوره ليدلى بحكمه في القضية»^(١٧).

وفي «الأوديسيا» تقوم معظم حيل أوديسيوس على قدرته البارة في إقناع الآخرين على التعاون معه، أما أخيلليوس بطل «الإلياذة» فقد تعلم على يد معلمه فوينيكس «كيف يكون خطيبا فصيحاً (rhetor) وأن يجيد الكلام كما يحسن القيام بالأعمال» («الإلياذة» الكتاب التاسع بيت ٤٤٣).

ويتحدث الشاعر الغنائى تيرتايوس (شذرة ٨، ٧) عن زينة الرجال متعددة الجوانب فيذكر منها «اللسان ذا الصوت المعسول». وكما أعطى هوميروس الكلمة لقواده وأبطاله لكي يخطبوا في أتباعهم، فإن هيرودوتوس - كما رأينا في الفصل السابق - يفعل نفس الشيء. بيد أن الخطب التي يوردها على لسان شخصياته تكتسب طابعا جديدا، لأنها تعكس تطور فن الخطابة والنثر بصفة عامة في أئينا القرن الخامس التي تطورت فيها الحياة الديمقراطية. وظلت الخطابة تؤدي أغراضها القديمة جنباً إلى جنب مع أغراض أخرى مستحدثة مثل الثناء على الموق، وهو غرض كان حكراً على الشعر في العهود القديمة. واستلزمت الحياة الديمقراطية الأثينية في شكلها الجديد إبراز نوعين من أنواع الخطابة أولهما النقاش في المجلس الذي بدونه لا أمل في نجاح أى عمل سياسى. فرجل الدولة الفصيح هو وحده القادر على إقناع الأعضاء بالتصويت لصالح مقترحاته، أما السياسى الذى لا يجيد فن الإقناع فإن فرصة نجاح مشروعاته ضعيفة للغاية. وهكذا أصبح للخطابة السياسية أهمية قصوى في أئينا القرن الخامس، بحيث أصبحت تشكل حجر الزاوية في الكثير من جوانب حياتها السياسية والاقتصادية ونظمها الدستورية والتربوية.

وأصبحت الخطابة هي أقوى سلاح في يد السياسيين، واستطاع قائد مثل ثيمستوكليس الذي تدرب على فن الخطابة على يد سوفسطاق يدعى منيسيفولوس أن يحوز إعجاب كل من هيروdotوس وثوكيديديس فأشادا بقدرته على طرح وشرح أفكاره السياسية^(٣٧). وإلى هذا الزعيم الأثيني يعزى القول أمام الملك الفارسي إكسركسيس «كلام الرجل مثل زخرف التطريز دقيق الصنع، إذا إنفرط كشف عن سر تصميمه الزخرفي، وإذا إنطوى أخفى جمال تصميمه وشوّه»^(٣٨). أما بريكلis أشهر وأكبر زعيم سياسي عرفته أثينا وأفصح خطبائها فيقول عنه الشاعر الكوميدي إيويوليس (شذرة ٩٤، ٦ - ٨) :

«لديه وحده من بين كافة الخطباء القدرة

على أن ينخس قلوب الناس، فيترك هناك لدغة لا تزول بسرعة».

ومن الخطب المنسوبة إلى بريكلis في مؤلف ثوكيديديس - كما سلف أن ألقينا نذكر لماذا وكيف كان هذا الزعيم القدير يسيطر على المجلس الأثيني^(٣٩).

أما النوع الثاني من الخطابة الذي استحدث في أثينا القرن الخامس فهو الخطابة القضائية، ومن المستحسن أن نتذكر الآن الوصف الساخر الذي يمدنا به أريستوفانيس لشغف الأثينيين بإجراءات التقاضي في مسرحيته «الزنابير». ومن البدهي أن الخطابة في المحاكم العامة (dikasteria) تحتاج إلى قدرة فائقة على إقناع المحلفين، حتى أن الأمر قد وصل إلى حد ضرورة وجود «محامين» محترفين يعيشون على فن صياغة خطب المحاكم للأطراف المتخاصمة. ولقد طور هؤلاء الخطباء المحترفون تقنية مميزة أصبحت تشكل أساسا للمسائل القانونية. واكتسبت الخطابة القضائية في صقلية شكلا جديدا وأهمية قصوى بعد طرد الطغاة عام ٤٦٥، لأن كثيرا من الأسر التي كانت ثرواتها قد صودرت حاولت إستعادتها عن طريق المحاكم. وهنا برز إسم كوراكس ولع في الأفق كمؤسس للخطابة الحرفية وكتب كتابا عن مبادئها وسار على دربه تيسياس تلميذه. ولقد أدخل هؤلاء الخطباء العنصر السيكولوجي في خطبهم وطوروا جانباً أصبح مميزاً للخطابة الإغريقية بصفة عامة أي اللجوء إلى حيلة طرح الاحتمالات المختلفة (eikos) في جمل متقابلة ومتوازية. فعلى سبيل المثال كتب كوراكس دفاعا عن رجل متهم بالهجوم على آخر فقال على لسان

المتهم للقضاة « يبدو واضحا أمامكم أننى ضعيف البدن، أما هو كما ترون فقوى، ومن ثم فإنه من غير المحتمل ضمنا أننى قد أجرؤ على مهاجمته »^(٤٦). ولقد شاعت مثل هذه الحيل في الخطابة الأثينية القضائية وتبنتها الخطابة في المجالات الأخرى بصفة عامة. كما كتب الخطباء المحترفون نماذج لهذه الخطب وصار المعجبون من عامة الناس يحفظونها عن ظهر قلب ويدربون أبناءهم عليها. والجدير بالذكر أنه بعد أن اكتملت الصورة الفنية للخطبة القضائية صارت تتكون من أربعة أجزاء رئيسية هي « المقدمة » (prooimion) وباللاتينية (exordium)، و « الحكاية » أو الموضوع (diegesis) وباللاتينية (narratio) « والبرهان » (pistis) وباللاتينية (probatio) وأخيرا « الخاتمة » (epilogos) وباللاتينية (peroratio).

ولعبت صقلية دورا بارزا في تطوير فن الخطابة وأسلوب عرض القضايا. وفي عام ٤٢٧ زار جورجياس من ليونتينى مدينة أثينا على رأس وفد وهناك خلف وراءه إنطباعا قويا لدى دارسى فن الخطابة. ويبدو أن ثوكيديديس قد تأثر به كما إتخذه أفلاطون مثلا صارخا على خطورة الخطابة وقوة تأثيرها في الحياة العامة. كان جورجياس يحق فنانا واعيا من طراز فريد، حاول أن يعطى للنثر شكلا مؤثرا باستخدام الكلمات النادرة، وإدخال الموسيقى الداخلية في الأسلوب عن طريق الكلمات والعبارات المتقابلة. كان إسهام هذا السوفسطائى الشهير في الخطابة ضخما بحيث صار هذا الفن يقرن بإسمه وأصبح الناس يتحدثون عن « الأساليب الجورجية » (schemata). ويتمثل جوهر هذه الأساليب في ترتيب وتنسيق الأفكار والمفردات في مجموعات متوازية أو متقابلة مما يزيد تأثيرها، وكذا صقل الجملة بهدف الوصول إلى إيقاع صوتى ملفت للإنتباه، وهى جمل متداخلة ومتساوية في الطول (pariosis) والنغم الصوتى (paromoiosis) وتنتهى بالسجع (homoioleuton). وكان جورجياس مشغلا تمام الإنشغال بالشكل دون المضمون. يقول فى إحدى خطبه الجنائزية التى ألقىت تكريما لموق معركة بلاتايا عام ٤٧٩ « مع أنهم ماتوا فإن لهفتنا عليهم لم تمت معهم، إنها خالدة ترفرف فوق أجسادهم الفانية، تحيّا بيناهم لا يحيون » (شذرة ٦، ١٥ - ١٦). وهى عبارات جوفاء وقد تكون مضحكة لأنها تلف وتدور حول معنى واحد إذا كان هناك أى معنى فيها. ويبدو أن فن النثر الإغريقى فى بداية

عهده كان يشهد منافسة الشعر في خلق شكلية مماثلة للعروض. وبينما كان الشعر نفسه يمر في مرحلة إنتقالية وتغير ثوري، لم يكن هذا النثر بقادر على أن يقدم البديل ولم يتجاوز أفلاطون الحقيقة عندما شبه الخطابة في محاوره «جورجياس» بفن الطبخ. لأن جورجياس برأى هذا الفيلسوف لم يعدو كونه طبأخا ماهرا. بيد أن الأدب الإغريق يدين للسوفسطائيين بإيجاد الخطبة الطويلة (makrologia) التي تتيح للخطيب فرصة أن يقنعنا بوسائل وأساليب مختلفة. وإلهم أيضا يدين الإغريق بالدقة في استخدام الكلمات (orthoepeia) حيث برعوا في استخدام المترادفات لتدعيم براهينهم.

لقد وصلت إلينا العديد من خطب أواخر القرن الخامس وكذا معظم خطب القرن الرابع كله. وهي تضم خطبا سياسية نرى فيها إستمرارا لما حفظه لنا ثوكيديديس. وفيها خطب قضائية ألقيت في قاعات المحاكم وهي كثيرة ومتنوعة وتلمس الشؤون العامة، بيد أن أهميتها الرئيسية تستند إلى أنها تلقى الضوء على الحياة الأسرية والنزاعات الشخصية والحياة الاجتماعية والاقتصادية بصفة عامة. ومن بين ما وصلنا أيضا خطب ليست سياسية ولا قضائية وإنما هي خطب تلقى في مناسبات عامة، وما وصلنا منها قليل على أية حال. وتتسم الخطب بأنواعها الثلاث بنفس السمات وتعكس بعض المميزات الإغريقية المعروفة. وفيها جميعا نلاحظ العناية الفائقة في إختيار الكلمات وتدعيم الأدلة. ومن ثم فإن كل خطبة من هذه الخطب تعد عملا جادا من أعمال الأدب والإبداع. فهي تقدم وجهة نظر عن الحياة وإن كانت محدودة بمتطلبات المناسبة التي قيلت فيها وبالجزء النفسى للتقاضى في المحاكم. بيد أن مثل هذه الخطب تعبر عن أدق المشاعر وأعمق الأحاسيس والمعتقدات. ومن جهة أخرى تشارك الخطابة الإغريقية الفكر الفلسفى في الوصول إلى رونق الإزدهار وأوج النضوج إبان القرن الرابع، الذى يمكن أن نعتبره قرن النثر في مقابل قرون الشعر السابقة عليه. وتظهر الخطابة كيف أن الأثينيين الذين فقدوا عز المجد الكلاسيكى لا زالوا يحتفظون بالقدرة على التنافس والنزوع إلى تحقيق المزيد من الطموح والتقدم في مجالات مستحدثة.

٢ - من أنتيفون إلى ديموستينيس

كانت خطب المحاكم تكتب في العادة على يد المحترفين ليلقيها أصحاب الخصومات القضائية بأنفسهم سواء أكانوا مدعين أو متهمين. وعرف هؤلاء المحترفون بإسم كتبة الخطب (logographoi) ولقد مارسوا مهنتهم بجدية كاملة وإنعكست في خطبهم روح الإغريق وميلهم نحو التقنيات الأدبية المعقدة.

ترك علماء الاسكندرية لنا قائمة بالخطباء الإغريق يتصدرها إسم أنتيفون من رامنوس (٤٨٠ - ٤١١ تقريبا)، الذي أعدم بسبب ثورة الأريعمائة وبقيت لنا منه ثلاثة خطب. وكذا بعض التمرينات في الخطابة. ويبدو أنه كان فقيرا إذ ولد لأحد المعلمين وتلقى تربية جيدة ثم إحترف كتابة الخطابة للناس. وكانت خطبه رباعية البنية (tetralogiai) بمعنى أنه قصد بها وضع الخطوط العريضة لكيفية بناء الخطبة المكونة من أربعة أجزاء هي على التوالي «المقدمة» و«الحكاية» (أى طرح موضوع القضية) و«البرهان» وأخيرا «الخاتمة»، وقد سلف أن أشرنا إلى هذه الأجزاء الأربعة.

تتناول خطبته الرباعية الأولى قضية قتل معروضة على محكمة الأريوباجوس. أما الثانية فتعالج تهمة القتل الموجهة إلى صبي تورط في عملية قتل صبي آخر عن طريق الخطأ، أى برمح يستخدم أثناء التدريبات الرياضية في الجمناسيون. وموضوع الخطبة الثالثة هو موت رجل مسن من جرح أصابه به شاب صغير. وقد تكون الخطب الثلاث مكتوبة بمناسبة محاكمات فعلية في أثينا، فهي تقترب من روح خطبتين ألقهما أنتيفون الأولى بعنوان «قتل هيروديس» وتتناول قضية إختفاء رجل ودفاع آخر عن التهمة الموجهة إليه بقتله. أما الخطبة الثانية فهي «عن المغني» وهى عبارة عن دفاع قائد جوقة أعطى مشروبا لأحد الصبية بقصد تحسين صوته فتسبب في قتله دون قصد^(١٧). لم يكن أنتيفون إذن خطيبا منظرا فحسب بل مارس الخطابة في الحياة العملية. ففي عام ٤١١ لعب دورا بارزا في تأسيس الحكم الأوليجارخى بأثينا

وفشل ونفى. وعند عودته حوكم وأدين وأعدم وبالطبع أتاحت له الفرصة للدفاع عن نفسه. بخطبة اعتبرها ثوكيديديس الأفضل من نوعها.

وفي عصر أنتيفون كانت الخطابة البلاغية في مرحلتها التجريبية وهذا ما إنعكس على خطبه. ففيها نلاحظ تأثير جورجياس الملموس، أى الميل لإظهار المقدرة البلاغية لذاتها من ناحية، وصاحبها من ناحية أخرى مهم بأن يقنع المحكمة بعدالة قضيته وأنه رجل بسيط وعادى وهو أمر يتطلب أن لا يظهر ذكاء ومهارة أكثر من اللازم. أنتيفون كخطيب فنان لا يخشى الجملة المصقولة إذا كانت مؤثرة كقول رجل فقد ابنه في إحدى خطبه «أى بنى لقد دفنت حيا»، أو عندما يدافع متهم عن نفسه فيتوسل من أجل الرحمة والرافة إذ يقول «ها أنا ذاهب لأتسول في بلاد أجنبية مسنا منفيا ومنبوذا». وفي خطبة «قتل هيروديس» يقول المتهم «إننى لا أحاول تجنب المحاكمة على يد عدالتكم الديمقراطية»، ويضيف «وبالطبع يمكننى أن أثق تماما في عدالتكم حتى دون أن أضع في إعتبارى القسم الذى إلترمت به». وهذا المتهم يلجأ إلى فكرة الانتقام الإلهى مذكرا المحكمة بأن تلتزم بها، وهى فكرة من المحتمل أن الخطيب نفسه لا يأخذها مأخذ الجد ولا تعدو كونها وسيلة إقناع وجدها مناسبة هنا. ومع هذا التنازل إلى حد اللجوء إلى المعتقدات الشعبية التقليدية فإن أنتيفون ظل يحتفظ بوقاره ولم يصل إلى حد الأسفاف كما فعل خطباء آخرون في العصور التالية، حيث أقاموا دفاعهم على أمور محض شخصية وخاطبوا العواطف لا العقول. بل إننا في خطب أنتيفون يمكن أن نشم رائحة الموضوعية العلمية وإن كانت بطبيعة الحال ظاهرية، فهى على أية حال تكشف لنا عن حقيقة أنه في تلك الآونة كان الوقار واحترام النفس والرزاة من الأمور اللازمة لرجال القانون في المحاكم الأثينية.

ويعتبر أندوكيديس (٤٤٠ - ٣٩٠ تقريبا) أقل شهرة من أنتيفون، ولكنه أكثر تشويقا لأنه خاض غمار مغامرات كثيرة في حياته العريضة. إذ تورط مع الكيبيايديس وآخرين في فضيحة مزدوجة وهى جريمة كسر تمثال هرemis (الهرماي) وإفشاء أسرار إليوسيس عشية إبحار الحملة الصقلية، وهو ما سبق أن أشرنا إليه في ثنايا حديثنا عن مسرحيات أريستوفانيس. المهم أن أندوكيديس عوقب بالحرمان من حقوق

المواطنة الأثينية (atimia) فكان عليه أن يترك المدينة وقد فعل. ولم ينجح في العودة إلى أثينا ثانية إلا تحت حكم ثراسيبولوس وعندئذ أصبح بارزا في الحياة العامة. وكان عضوا في الوفد الأثيني المرسل للتفاوض مع إسبرطة أثناء الحرب الكورنثية. بيد أنه لم يلبث أن نفى ثانية من أثينا. ويبدو أنه لم يمارس حرفة كتابة الخطب للآخرين لأن أول خطبه التي وصلتنا تتعلق بالتهمة الموجهة إليه شخصيا في حادثة الهرماي. أما الثانية والثالثة فتدوران حول نفيه عام ٤٠٧ والمساءلة الإسبرطية عام ٣٩١/٣٩٢. يضاف إلى ذلك أن أسلوبه يدل على أنه كان لبقا وفصيحا وليس خطيبا محترفا. وتمعنا دراسة هذا الخطيب لأنه أولا يعد مثلا مبكرا على الخطابة الأثينية السياسية، ولأنه ثانيا إعتد على خبرته العملية لا على الثقافة النظرية. هذا على الأقل في بداية حياته لأنه فيما يبدو قد عدل في رأيه هذا فيما بعد. وتزداد أهمية دراسة هذا الخطيب إذا وضعنا في الاعتبار أنه يتحدث عن نفسه وليس نيابة عن الآخرين.

وعند إتهامه بالإشتراك في فضيحة الهرماي دافع عن نفسه وتخلص من خطر الإدانة بأبشع التهم، وإن إعترف بأنه كان على علم بشئ ما عن تحطيم الهرماي. وأدلى بمعلوماته تلك بعد أن تلقى وعدا بالبراءة، بيد أنه ما لبث أن أعيدت محاكمته وتم نفيه. وفي عام ٤١٠ أو ٤٠٨ حاول العودة لأثينا فالتقى خطبة يدافع فيها عن حقه في إستعادة حقوق المواطنة أمام المجلس وفيها طلب العفو عن «حماقة إرتكبت في سن الشباب». وفشل في إقناع المجلس، وسمح له بالخروج من أثينا بعد إلقاء الخطبة وظل خارجها حتى صدر عفو عام في سنة ٤٠٣. ويعود فشله إلى عدم تمتعه بالقدرة على حسن ترتيب الأدلة ولا سيما أنه لم يقدم لخطبته بمقدمة جيدة تحوى الأعداء الضرورية التي ينبغي التذرع بها، كما أنه لم يفهم بما يوافق أعضاء المحكمة من المخلفين، بل إن النعمة الغالبة على هذه الخطبة هي الكبرياء والتأنيب حتى أنه ذهب إلى حد الإيحاء بأنه يستحق الثواب والثناء لا العقاب والجفاء. وفي عام ٣٩٩ - الذي أعدم فيه سقراط - أتهم أندوكيديس بالتسلل بطريقة غير مشروعة إلى داخل معبد إليوسيس وحضور الإحتفال بالأسرار هناك. وكانت كل تهمة من هاتين التهمتين كفيلة بأن تناله بعقوبة الإعدام. ولكن أندوكيديس التي خطبة نجح

بها في إقناع المحكمة ببراءته فكث في أثينا بعض الوقت حيث مارس الحياة العامة من جديد. وفي هذه الخطبة يبدو أن أندوكيديس قد أفاد من بعض قراءاته النظرية في فن الخطابة فأجاد الصياغة.

لا يلتزم أندوكيديس بتقنيات الخطباء المحترفين، وله لغته المميزة وهي لغة طبيعية مؤثرة. وعندما يسرد قصة ما يسردها ببساطة وحيوية من شاهد أحداثاً مثيرة. وحتى قبل عام ٤١٧ تجده يتحدث عن الديماغوجي هيربولوس الذي طالما هاجمه أريستوفانيس في مسرحياته وانتقده ثوكيديديس في مؤلفه التاريخي. ويقول أندوكيديس عن هيربولوس هذا «إنني أحمر خجلًا من ذكر اسم هيربولوس فأبوه عبد موصوم بعلامة على جسده، ولا يزال يعمل في أحد المناجم العامة، وهو نفسه أجنبي دخيل ومتطفل لازال يعمل بصناعة المشاعل» (شذرة ٤٥). وفي عام ٣٩١ دافع أمام المجلس كعضو في وفد التفاوض من أجل السلام مع إسبرطة، ورد على خصومه بثبات قائلاً إن السلام ولو كان بشروط غير محبة أفضل بكثير من الحروب مهما كانت نتائجها.

وستتحدث الآن عن ليسياس (٤٥٩ - ٣٨٠ تقريباً) وهو ابن كيفالوس المولود في سيراكوساى والذي عاش في بيريه^(٤٨) وكانت حاله ميسورة. يرسم لنا أفلاطون صورة جيدة للأب في الكتاب الأول من «الجمهورية» ولو أن مثل هذا الإعجاب لا ينسحب إلى خطب الابن. حكم على أخى ليسياس - واسمه بوليمارخوس - بالإعدام من قبل حكومة الثلاثين مما اضطر ليسياس للهروب من أثينا وبذلك فقد معظم ثروته وأصبح مؤيداً متحمساً لثراسيبولوس والحزب الديمقراطي. وبعودة الأخير لأثينا استطاع ليسياس أن يدخل هذه المدينة ويعيش فيها من جديد. وفي عام ٤٠٣ حاول الانتقام لموت أخيه من إراتوستينيس أحد أفراد حكومة الثلاثين. وحصل على حقوق المواطنة الأثينية لأجل قصير. واضطرته ظروفه المادية لكتابة الخطب للآخرين فحقق نجاحاً ملموساً بفضل إلمامه بالحيل الخطابية التي برع في إخفائها تحت زداء البساطة والعفوية مما زاد خطبه جاذبية وتأثيراً. وهكذا بدت خطبه وكأنها تلقائية لا من يراع أحد كتبة الخطب المحترفين، بل وكأنها مرتجلة على لسان المتخاصم نفسه ونبت الساعة في ساحة المحاكم. وتلك قمة في بلاغة الخطبة القضائية لم يصل إليها

أحد من قبل لسياس، فهي أنقى وأصفى ما وصلنا من اللهجة الأتيكية وأقربها إلى الطبيعية والتلقائية. ومع أنه يرتب مفرداته وينسقها فإنها تبدو وكأنها مهمة لم تلق أية عناية في التهذيب والتشذيب. فليسياس إذن يمثل البساطة لا الفخامة في تاريخ الخطابة الإغريقية. ووصلتنا منه خمس وثلاثون خطبة مع بعض الشذرات. وكانت تنسب إليه ٤٢٥ خطبة، بيد أن ٢٣٣ منها هي التي اعتبرت بالفعل من تأليفه. وفي خطبته «ضد إراتوستينيس» التي ألقاها عام ٤٠٣ بعد سقوط حكومة الثلاثين يصل لسياس إلى حد العنف الوحشي، وهو ما يتمشى مع طبيعة الأحداث التي يعالجها.

وتبرز براعة لسياس في قدرته على تقمص شخصيات زبائنه الذين يكتب لهم الخطب. ومن أفضل الأمثلة على ذلك خطبته الأولى التي كتبها دفاعاً عن إيوفيليتوس الذي قتل رجلاً زنى بزوجته وضبطه متلبساً. فهو يحكى قصة حياة هذا الزوج المخدوع وكيف أنه رجل طيب القلب كان يثق في زوجته ثقة عمياء، فلما اكتشف خيانتها لم يكن بوسعه أن يفعل غير ما فعل. وتتضمن الخطبة تفاصيل أخرى كثيرة وقعت في يوم الحادث وتفيد كلها في رسم الشخصية (ethopoeia) وتبرير مسلكها العنيف. وفي خطبته «دفاعاً عن مانتيتيوس» يكتب خطبة لشاب أثيني سليل أسرة نبيلة، نزيه وواثق من نفسه، حريص على أن لا يقع في الغرور والزهو الأجوف. وهو معتد بنفسه ونسبه وبما أنجزه أجداده من أجداد للدولة وبما يقوم به هو نفسه في ميدان القتال. وهناك خطبة أخرى عن رجل حجبت عنه مكافأة عامة فيدافع عن نفسه ويعلل هذا الحجب بدوافع الغيرة الشخصية. لقد إتهموه بالعجرفة لأنه يمتطي صهوة حصان بينما هو في الواقع لا يستطيع إقتناء بغل وهو مضطر لإستعارة حصان صديقه بدلاً من الإستناد إلى عكازين ويسير هكذا في الطريق! وفي خطبته «ضد أيسخينيس» السقراطي يسخر لسياس من غريمه هذا لأنه يستدين نقوداً ولا يسدها قط. ويقول إن الناس عندما يستيقظون من نومهم ساعة الفجر ويرون طوابير الدائنين ببابه يظنون أنهم إنما جاءوا لتشيع جنازته! وكل ذلك يعبر عنه لسياس في لغة لا طنطنة فيها ولا زخرف، لا تشوبها الخشونة أو الغموض بل يسودها الوضوح والبساطة. ويتخاشى لسياس المجاز والتعبيرات الشعرية

المبتذلة وكافة الأساليب البلاغية المصطنعة. حقاً لقد وصل باللهجة الأتيكية إلى مستوى من الرشاقة لم يحلم به جورجياس نفسه، ووصل بفن الخطابة القضائية إلى قمة لم يبلغها أحد من قبله، إذ كان أول أديب ناثر يجسد حقيقة أن الوضوح لا يتنافى مع قوة التأثير^(١٩).

عاش إيسوكراتيس بن إثيسودوروس فيما بين عامي ٤٣٦ و ٣٣٨ أى أن حياته غطت معظم فترات ازدهار النثر الأدبي الأتيكى لا سيما فن الخطابة. لدينا ثلاثون نصاً منسوباً إليه ومعظم هذه النصوص خطب وقليل منها رسائل. نسب إليه القدامى ستين خطبة بيد أن خمسة وعشرين أو ثمانية وعشرين فقط هى التى تقبل الآن على أنها من تأليفه فعلاً. تمتع بحياة هائلة هائلة وناجحة ولكنه فشل كخطيب. إذ كان يفتقد شجاعة الروح وقوة الصوت وهى من مستلزمات من يخطب فى الناس. بيد أنه حقق نجاحاً منقطع النظير ككاتب محترف للخطب من أجل الآخرين وبرز ككاتب ومعلم مقالات. ومنذ عام ٣٨٨ ترأس مدرسة لتعليم الفلسفة - كما كان يحلو له أن يزعم - والخطابة فى أكمل صورها. كان يؤمن بضرورة أن تكون لغة الخطابة من لغة الحياة اليومية على أن تختار المفردات بعناية فائقة وتنسق تنسيقاً حسناً. ولذا لجده أكثر الخطباء جاذبية، بل تبعث قراءة هذه الخطب السرور إلى النفس دون أن تترك إنطباعاً قوياً. وبالإضافة إلى الخطب المكتوبة للمتخاصمين فى المحاكم تنقسم أعماله الأخرى إلى ثلاثة أقسام رئيسية: أولها الخطب النموذجية (epideiktike)، وهى تمرينات فى الخطابة على المستوى الرفيع كالخطبة العاشرة بعنوان «هيلينى» والحادية عشر «بوزيريس». والقسم الثانى هو عبارة عن مناقشات جدلية يعرض فيها آراءه فى التعليم مفنداً آراء الآخرين مثل الخطبة الثالثة عشر بعنوان «ضد السوفسطائيين». والقسم الثالث هو المقالات وهى مكتوبة فى صورة رسائل مفتوحة بعضها عن الأخلاق وأخرى فى السياسة.

ولا يكفل إيسوكراتيس عن الدعوة المتواصلة والموجهة لبني جلدته من الإغريق لكى يرتفعوا فوق نزاعاتهم الداخلية ويوحدوا صفوفهم - لا سيما أثينا وإسبرطة - لمواجهة العدو المشترك أى الفرس. وفشلت خطته لأن طيبة كانت قد ظهرت فجأة وسعت من أجل الزعامة مما أدى إلى قيام حروب جديدة. وفى عام ٣٦٨ إقترح

إيسوكراتيس على ديونيسيوس الأول. أن يكون بطل الإغريق القومى ولكنه لم ينجح في مسعاه. وفي عام ٣٥٦ طالب أرخيداموس ملك إسبرطة أن يضع حدًا للحروب الداخلية بين الدويلات الإغريقية وخاب سعيه هنا أيضًا. وعندما ظهر فيليب الثانى ملك مقدونيا فى الأفق وشرع يوسع حدود مملكته جنوبًا. وقف كثير من الإغريق ضد سياسته التوسعية هذه معارضين إيسوكراتيس الذى رأى فيه المخلص والمنقذ. وفى عام ٣٤٦ ناشده بأن يوحد المدن الإغريقية ويحشد منها الجيوش ليفتح بلاد الشرق. وفى عام ٣٣٨ هزم فيليب كلا من أثينا وطيبة فى موقعة خايرونيا وكان إيسوكراتيس حينئذ فى سن الثامنة والتسعين حيث سمع هذه الأنباء وربما قرأ عينًا بها ومات مطمئنًا. وسيحقق الإسكندر الأكبر حلمه فيما بعد حيث سيصل بفتوحاته إلى الهند نفسها. لكن المسألة ظلت موضوع جدل شديد ولوقت طويل فى مدينة أثينا وتفاوتت الآراء بين محبذ لفكرة دولة - المدينة التى اعتبرها أفلاطون جزءًا من النظام الأساسى للكون نفسه، وبين داعية إلى قيام دولة كبيرة ممتدة الأطراف وتضم شعوب العالم كافة.

وترجع أهمية إيسوكراتيس الأدبية إلى أنه من أوائل الساعين إلى أن يكون النثر أداة توصيل واضحة وبسيطة لا تكلف فيها. كما أنه دعى إلى قراءة ودراسة أعمال الأدباء الكبار، ومن بين كل خطباء أثينا يتميز إيسوكراتيس بإهتمامه العميق وإنغماسه الدائم فى الحياة العامة. إتسمت أفكاره بسعة الأفق وثراء الخيال دون أن تصل إلى أن تكون من الأوهام المحال تحقيقها. وفى محاوره «فايدروس» لأفلاطون يقارنه سقراط بالخطيب لىسياس فىرى أنه الأفضل لأن له «فلسفته» فى الحياة. ويتفق إيسوكراتيس مع أفلاطون فى إهتمامه البالغ بالتربية والتعليم والنظرية السياسية، وإن لم يستطع مجازاة هذا الفيلسوف فى مجال التنظير والإنشغال بالتأمل فى المبادئ الجوهرية العامة. ذلك أن إيسوكراتيس يعمل من أجل تحقيق أهداف مباشرة وواضحة وضعها نصب عينيه. وهو يذل جهدًا ملموسًا لكى يصوغ أسلوبًا خاليًا من الأخطاء، وإن إفتقر إلى سلاسة لىسياس وعفويته. بيد أن أسلوب إيسوكراتيس يتميز بشيء من الرزانة والرصانة والإستقامة. فهو يتجنب تكرار نفس المقاطع التى سبق أن إستخدمها من قبل فى كلمات سابقة، ويتحاشى الجمع بين حروف تجعل

النطق بها عسيرًا. ولا يسمح بوجود فجوة صوتية (hiatus) بين نهاية كلمة وبداية أخرى. يرى إيسوكراتيس أن للنثر إيقاعه الموزون ونغمه المصقول على أن لا يكون ذلك على حساب الترتيب الطبيعي لمفردات الجملة. إنه إذن فنان واعى لديه شيء جاد يريد توصيله ويعرف كيف يحقق ذلك.

وفي خطبته «ضد السلفسطائيين» المكتوبة عام ٣٩٠ يهاجم إيسوكراتيس أولئك الذين يدعون أنهم يعلمون الناس أكثر مما بوسعهم هم أنفسهم أن يلموا به، زاعمين أنهم يعرفون حق المعرفة السلوك السليم والطريق القويم نحو الفضيلة. إنه في هذه الخطبة ينتقد فساد الفلسفة والفلاسفة الذين إنتهى بهم الأمر إلى الشغف بالجدل من أجل الجدل ذاته.

وفي عام ٣٥٥ كتب إيسوكراتيس خطبته الدفاعية «عن التبادل» (antidosis)^(٥٠). وفيها شرح فكرته عن التعليم وكيف أنه يعنى التثقيف بالمعنى الواسع، أى تدريب المواطن في سن الشباب والرجولة كيف يؤدي دوره كاملاً في أمور الدولة العامة. والتعليم عند إيسوكراتيس يساعد على تقوية الشخصية مما يجعلها على درجة عالية من حسن التقدير في مواجهة المشاكل والصعاب. ثم ينبغي أن يتركز التعليم في البداية على أهم وسيلة في يد الإنسان وهى اللغة. ولا يؤمن إيسوكراتيس بالفلسفة من أجل الفلسفة، بل ينبغي توظيفها بحيث تكون رياضة للروح كما تكون التدريبات البدنية ترويضاً للجسد. والرجل المتعلم عند إيسوكراتيس يفضل الآخرين كما يفضل الإنسان الحيوان والإغريق البرابرة. وهو بذلك يعود إلى فكرة الرجل الكامل ولكنه يقيمها على أساس من الحكمة العملية في الحياة.^(٥١)

ولد إيسايوس في خالكيس وعاش في أثينا كأجنبي لأنه لم يحصل قط على حقوق المواطنة الأثينية. تقع فترة حياته وإنتاجه الأدبي في النصف الأول من القرن الرابع. إحتترف كتابة الخطب للآخرين كما إشتغل بالتدريس. ويقال أن ديموستينيس نفسه تعلم فن الخطابة على يديه. ويجد بعض النقاد شيئاً من التشابه بين أسلوبيهما. لدينا عشرة من خطبه وجزء من خطبة أخرى. ومعظم هذه الخطب الباقية من إنتاجه تلور حول مشاكل الوراثة والعلاقات الأسرية بصفة عامة.

وكان ليكورجوس (٣٩٠ - ٣٢٥ تقريباً) رجل دولة وسياسياً أكثر منه خطيباً.

بلغ من حبه للأدب أنه إستصدر قرارًا بجمع وحفظ نسخ من نصوص شعراء التراجيديا الثلاث أيسخولوس وسوفوكليس ويوريبيديس. كان من مؤيدى ديموستينيس في سياسته المناهضة للمقدونيين. له خطبة بعنوان «ضد ليوكراتيس» وهو رجل هرب من معركة خابرونيا وعاد إلى أثينا فوجهت إليه تهمة الخيانة. وفي هذه الخطبة يقول ليكورجوس مخاطبًا مواطنيه «تخلوا أيها الأثينيون أن الأرض ترفع أشجارها ضارعة إليكم، تخلوا أن الموانئ وأحواض السفن وأسوار المدينة تتوصل إليكم، تخلوا أن المعابد والأماكن المقدسة تستثير همتكم أن تهبوا لمد يد العون لها».

ومن أنصار ديموستينيس أيضًا الخطيب هيريديس (٣٨٩ - ٣٢٢ تقريبًا) وإن تمتع بشخصية مختلفة عنه وعن ليكورجوس. إذ كان هيريديس مثار سخيرة شعراء الكوميديا بسبب تصرفاته الشاذة. كان مغرمًا بالسماك والنساء إلى حد مثير. وكخطيب كان أقرب إلى لسياس من أى خطيب آخر، ولو أن النقاد يعتبرونه خليطًا أو مزيجًا جمع بين لسياس وديموستينيس. وحتى منتصف القرن السادس عشر الميلادى كنا لا نعرف عنه الشئ الكثير وكانت معلوماتنا عنه غير مباشرة أى مستقاة من كتاب آخرين. أما الآن وقد وصلتنا بعض النصوص البردية المكتشفة في مصر وعليها ست من خطبه فقد أصبح إتصالنا به مباشرًا وتنسب إليه سبع وسبعون خطبة، بيد أن النقاد يرون أن اثنتين وخمسين فقط منها هى الصحيحة. له شذرة (رقم ٨٠) تقول «كل الخطباء بلا إستثناء ثعابين، وكل الثعابين كريمة، بيد أنه إذا كانت الثعابين الصغيرة سامة تؤذى الإنسان فإن الكبيرة منها تأكل الصغيرة».

أما غريم ديموستينيس فهو أيسخينيس (٣٨٩ - ٣١٤ تقريبًا) وقد ولد لأبوين فقيرين وعاش موظفًا صغيرًا بإحدى المحاكم ثم ممثلًا محترفًا إذ كان رخم الصوت، جميل الهيئة. تفتقد خطبه القوة والعنف المميزين لخطب ديموستينيس، ولكنه كان مقنعًا ومؤثرًا ربما بسبب حسن إلقائه بالدرجة الأولى. عندما فشل في إثبات إتهامه لكتيسيفون فقد حقوق المواطنة، ولا سيما أنه لم يحصل على خمس الأصوات وهو الحد الأدنى. فإضطر إلى مغادرة أثينا وذهب إلى رودس حيث شرع يعلم الخطابة. وستتناول بعض جوانب هذا الخطيب في ثنايا حديثنا عن ديموستينيس.

كان والد ديموستينيس (٣٨٤-٣٢٢) صاحب مصنع للسيوف، مات وترك إبنه

ديموسثينيس في سن السابعة فإختلس الأوصياء عليه الإرث الكبير قبل أن يبلغ سن الرشد. وفي سن العشرين أصبح خطيباً مفوهاً وإحترف كتابة الخطب للزبائن، ووصلتنا بعض هذه الخطب وهي تفتقر إلى السلاسة وإلى التعمق في رسم الشخصيات بعكس خطب ليسياس. ذلك أن خطب ديموسثينيس تمثل الأسلوب الفسخم الرنان، ولكنها تتميز بالقوة والإقناع وتصلطغ بضبعة أخلاقية. كان ديموسثينيس من البداية يطمح في أن يلعب دور الخادم الكبير لدولة كبيرة، فقبل القيام ببعض الواجبات العامة التي أدت إلى إفلاسه وإتهامه بتقبل الرشاوى. تنسب إليه إحدى وستون خطبة وستة رسائل وكتاب يحوى أربعاً وخمسين مقدمة خطابية. أما ما وصلنا فيتراج ما بين أربع وثلاثين وسبع وثلاثين من الخطب الموثوق بصحة نسبتها إليه. ومن بينها خمسة (٢٧ - ٣١) تنتمى إلى فترة البداية وإحداها ضد الأوصياء عليه.

بدأ نجم ديموسثينيس يتألق بإعتلاء فيليب الثانى عرش مقدونيا عام ٣٥٩، إذ أخذ ديموسثينيس على عاتقه مهمة أن يكشف خططه التوسعية وأطماعه السياسية في بلاد الإغريق. وألقى خطبه المشهورة «الفيليبات» علناً الأثينيين من إنتشار نفوذ مقدونيا وحشهم على مواجهتها. وجاءت موقعة خايرونيا عام ٣٣٨ فأخرست كل لسان للمقاومة. بيد أن نضالاً خطيباً آخر كان في إنتظار ديموسثينيس ففي عام ٣٣٦ عرض أحد أنصاره وهو كتي سيفون تتويج ديموسثينيس مكافأة له على خدماته التي أداها للدولة. ولكن أيسخينيس غريمه إعترض بشدة وقدم إتهاماً رسمياً ضد كتي سيفون مستنداً على عدم شرعية المشروع المعروض للتصويت. وجره ذلك بالطبع إلى إتهام ديموسثينيس نفسه والهجوم عليه وإنتقاد أفكاره السياسية ككل. ورد ديموسثينيس برأئته التي تعد أوج الإزدهار وأسمى ما وصلت إليه الخطابة الإغريقية بوجه عام. وهي الخطبة الثامنة عشر والمعروفة بعنوان «عن التاج». فيها يدفع ديموسثينيس التهمة عن كتي سيفون ويدافع صاحب الخطبة عن سياسته الناهضة للمقدونيين ويشن حملة شعواء على أيسخينيس. وتعد هذه الخطبة آخر ما كتب ديموسثينيس مع أنه عاش بعدها بثمان سنوات.

كان النزاع بين أيسخينيس وديموسثينيس نتيجة حتمية لطبيعة شخصية كل منهما

والظروف التي أحاطت بهما. ولعل مثل هذا الاختلاف بين في الرأي حول الشئون السياسية العامة وكذا في المحاكم يوضح إلى أى مدى كان الشقاق قد مزق أوصال العلاقات الإجتماعية من جهة، والعلاقات بين المدن الإغريقية وبعضها البعض من جهة أخرى. لأن أيسخينيس يدعو إلى الخضوع لمقدونيا والتعاون مع فيليب بينما يحث ديموستينيس الإغريق على مقاومته بالقوة. وربما كان أيسخينيس يتلقى أموالاً من فيليب دون أن يعنى ذلك أنه مرتشى أو خائن. وفي عام ٣٤٦ أعد ديموستينيس نفسه لرفع دعوى ضد خصمه بتهمة تقاضى الرشوة، وإستخدام تيموكراتيس ليكون شريكه في هذه الدعوى، بيد أن أيسخينيس سبقها ورفع دعوى ضد تيموكراتيس بتهمة الفسوق الجنسى. ويبدو أنه كسب القضية وأسكت ديموستينيس بعض الوقت، وإن كان الأخير قد عاد ورفع دعوى أخرى عام ٣٤٤.

ومع أن خطبتي الغريمن أيسخينيس وديموستينيس قد أقيمتا في المحاكم إلا أنها تمتعتان بسمات الخطب السياسية العامة. إذ أنها يتعاملان مع قضية تتعلق بوضع أثينا في العالم الإغريق ويقائها كدولة مستقلة. كان ديموستينيس هو الأقوى والأكثر غمناً بالموهبة الخطابية، بل هو أقدر خطباء عصره. يصفه أحد النقاد القدامى بأنه من بين سائر الخطباء يبدو كالعاصفة البرقية أو كالصاعقة النارية التي تكتسح كل ما يقف في وجهها. وحتى في أثناء تناوله لأبسط الأمور يجعل ديموستينيس كل كلمة تضيق هدفها لأن كل شيء في خطبته محسوب بدقة ومكثف للغاية. وتشى الجملة عنده وحجبتها المحكمة بفكر عميق وهيمنة ظاهرة على الأداة التعبيرية. فهو يغير ويبدل في طول ونية الجملة كما لم يفعل أى ناثر إغريق آخر بإستثناء أفلاطون. وإذا كان ديموستينيس يفتقد ذكاء وتخيل الأخير فإن حسه الدرامى قوى بحيث يمكنه من رسم مواقف مثيرة وتسلط الضوء على التفاصيل.

تعود شهرة ديموستينيس إلى أنه يمثل صوت المعارضة السياسية ويقف تحت لواء الديمقراطية والحرية في مواجهة قوى الطغيان والعبودية. ولعل أقوى وأهم إنطباع نخرج به من خطب ديموستينيس هو حب صاحبها العنيف لأثينا. وهذا هو سر خلافه مع أيسخينيس من ناحية، كما أنه هو الموضوع الرئيسى في الخطب «الأوليئية» و«الفيلية». ومن ناحية أخرى فهو الذى أظهر تزايد قوة فيليب مما

يستدعى ضرورة وقف المد المقدون. يعتقد ديموسثينيس أن أثينا هي المدينة الجديرة بأن تتبوا عرشى المجد والعظمة فهي النموذج المثالي بين كافة المدن الإغريقية ولكنها مع ذلك لم تصل قط إلى ما ينبغي لها من الرق والقوة. كان ديموسثينيس على أتم استعداد لأن يفعل أى شيء في سبيل رفعة أثينا. وهذا ما فعله إذ ضحى بنفسه فعلاً عندما شرب السم عام ٤٢٢ حتى لا يستسلم للقائد المقدون أنتيباتير ونائبه ديماديس. إنه يرى فيهم أعداء وطنه ويقول عنهم في نهاية خطبته «عن التاج» ما يلي «ليت أحداً منكم أيتها الآلهة لا يستسلم لرغباتهم ! وليتكم إن كان بوسعكم تزرعوا في هؤلاء الناس عقولاً وقلوباً أفضل مما لديهم. أما إذا كانت حيلهم مستعصية على العلاج فأنزلوا بهم وبهم وحدهم الدمار الكامل والمجمل برأ وبجرأ وبأقصى سرعة ممكنة. هيئوا لنا - نحن الشاكرين لكم الفضل - الخلاص من المخاوف التي تهدد أمننا وأنعموا علينا بالأمان الثابت الذي لا يتزعزع».

ويتميز أسلوب ديموسثينيس بالثراء وبالقدرة الفائقة على نحت المفردات والتشبيهات. ويكفى أن نذكر هنا أنه مخترع التعبير الشائع حتى يومنا هذا «أسكرته نشوة النجاح»، حيث أطلقه على فيليب الثانى فى الخطبة الفيليبية الأولى. ويصف خائنى المدينة فيقول إنهم «بتروا أطرافها» («عن التاج» ٢٩٧)، ويقول إن «بلاد الإغريق مريضة» («الفيليبية الثالثة» ٣٩). وهو القائل كذلك «من بذر البذور مسئول عن ثمارها» («عن التاج» ١٥٩) أى من زرع حصد. وكلها تعبيرات تشهد له بسعة فى الخيال وقوة فى التعبير وقدرة على التكثيف.^(٥٧)

بيد أن ديموسثينيس قد وقع فى بعض الأخطاء نتيجة سوء التقدير. فأخذ عليه النقد القدامى عدم إجادته أسلوب الفكاهة، بل كانت فكاهاته تفتقر إلى روح الدعابة وتقترب من التشنيع. فلطالما سخر من أصل أيسخينيس الوضع ومن أنه كان ممثلاً من الدرجة الثالثة، عاش على الكروم والزيتون اللذين قذف بهما المتفرجون ! ولا ينفذ ديموسثينيس إلى أعماق الشخصية أو بالأحرى لا يريد ذلك. ولا أدل على هذا الاتجاه من أن كل شيء فى عالمه إما أسود أو أبيض، مع تجاهل ما هو بين هذا وذاك حيث تتداخل الأضواء والظلال وتختلط الألوان. ولكن ديموسثينيس يبلغ قمة الإحساس بالإنسانية عندما يسخر من أولئك الذين يقيسون

سعادتهم بمقدار ما يملأون به بطونهم من الملذات الرخيصة. ومن عيوب ديموستينيس وقصور الفهم عنده أنه لا يرى إلا جانباً واحداً للأمور، فهو مثلاً لم يرى في تصاعد قوة مقدونيا سوى المخاطر التي تهدد أثينا. وهذا غير ما حدث بالنسبة لأيسخينيس الذي كان في مطلع حياته معارضاً لفيليب، فلما ذهب إليه في وفد للتفاوض غير موقفه أثناء المفاوضات نفسها وصار نصيراً له. أيسخينيس إذن ممن يغيرون مواقفهم ويتواءمون مع الظروف على النقيض من ديموستينيس الذي لا يتزحزح قيد أنملة عن موقف سبق أن إلتم به. وتغيير موقف أيسخينيس لا يعنى بالضرورة أنه مذبذب أو أنه مرتشى أو خائن عميل فنحن لا نملك الدليل على ذلك. بل إن فيليب والإسكندر الأكبر كانا يكتنان كل تقدير وإعجاب لمدينة أثينا وكان ينويان معاملتها أفضل معاملة. ومن ثم فقد كان أيسخينيس رجلاً مرناً رأى أن أثينا يمكن أن تحتفظ لنفسها بقدر معقول من الاستقلالية إذا ما قبلت ببعض الشروط المقدونية. وبعبارة أخرى كان أيسخينيس يعتبر أن السلام المشرف مع مقدونيا أفضل بكثير من تلقى الهزيمة للكرة والمخزية على يدها. وعندما اندلعت الحرب فعلاً وسقطت أثينا بكى أيسخينيس الكرامة المهذرة، فاثينا التي كانت ملاذ كل إغريق وواحة الأمان في ذاك العصر المضطرب، أصبحت الآن تكافح بشق الأنفس من أجل الحفاظ على ترابها.

وعلى أية حال فقد أثبت التاريخ أن كلاً من أيسخينيس وديموستينيس كان على خطأ. إذ أثبتت فتوحات الإسكندر الأكبر أن عصر دولة المدينة قد ولى بلا رجعة. وهكذا سقط النموذج المثالي الذي تعبد في محرابه ديموستينيس. ولبعض الوقت بدت رؤية أيسخينيس صائبة، ولكن ما أن مات الإسكندر الأكبر وجاء خلفاؤه وتقاسموا ثمرات فتوحاته فيما بينهم بقوة السلاح حتى ثبت أن أيسخينيس أيضاً كان مخطئاً في تقديراته^(٥٣).

صفوة القول إن الخطابة الإغريقية هي فن القرن الرابع وتلاشت عند نهايته. ومن ثم فهي تعكس حالة أثينا آنذاك كدولة فقدت سلطانها السياسي والعسكري وإن كان الطموح لا يزال قائماً في استعادة عز الماضي، ولا تزال الأحلام تراودها في أن تلعب دوراً رائداً في العالم من حولها. ومع كل فإن الخطابة شيء موجود في دم



شكل ٣١
تمثال ديموستينيس المحفوظ بمتحف
ميونيخ



شكل ٣٠
تمثال أيسخينيس، محفوظ الآن
بالمتحف البريطاني

الحضارة الإغريقية نفسها ومنذ عصورها السحيقة. وبعد موت ديموستينيس بعدة قرون كانت الخطابة لا تزال تمارس وتدرس بعناية فائقة. وظل الأثر كذلك حتى جاءت المسيحية فظهر نوع جديد من الخطابة مرتبط بها وبال دعوة إليها. والعيب الواضح في الخطابة الإغريقية ككل هو الإهتمام بالشكل على حساب المضمون، ولقد ازداد هذا العيب مرة بعد موت ديموستينيس أفضل الخطباء الإغريق طرا. ولعل هذا الخيط الرفيع هو الذي سيزداد بمرور الزمن ليصبح في النهاية من الأمراض التي تصيب فن الكتابة الأدبية ونعني الخطابية التي سيطرت على أقلام كثير من الشعراء والنثرين ليس إبان العصر الهيلينستي وبالإسكندرية فقط، بل في الأدب الرومان نفسه الذي تزايدت فيه الخطابية حتى أودت به في نهاية العصر الفضي.

البَابُ الْخَامِسُ

الأدب السكندري وأعراض الشيخوخة

«الكتاب الكبير شر مستطير»

كالماخوس

١ - تدوين الأدب ودور مكتبة الإسكندرية

من الواضح أن الأدب الإغريق على وجه العموم أدب سماعي شفوي يتناقله الناس عن طريق الرواية الشفهية والإنشاد أو الالتقاء والغناء أو التمثيل على المسرح، فتلك كانت وسائل النشر الشائعة في العالم الإغريق^(١). وظل الأمر كذلك في غالب الأحيان حتى بعد أن اخترعت الكتابة وعُرف فن تدوين النصوص الأدبية النثرية والشعرية. حقا لقد بدأ الناس رويدا رويدا يقتنون الكتب، إلا أنها لم تكن سوى وسيلة للتذكر أى «مذكرة» (hypomnema) يحتفظ بها المؤلف أو ممثل المسرح لنفسه كمرجع يعود إليه ساعة الضرورة. ولسكنها لم تصبح بعد وسيلة للنشر أو أداة الاتصال بين المؤلف وجمهوره. وظلت هذه النظرة للكتاب على أنه «مذكرة» حتى عصر أفلاطون إن لم يكن بعد ذلك. وفي مدارس أثينا القرن الخامس كانت العلاقة بين التلميذ والأستاذ علاقة شخصية إلى حد كبير، وكان التعليم في أساسه يم عن طريق الكلمة المسموعة أكثر من الكلمة المقروءة أو المكتوبة. ولقد قرأ سقراط الشعراء الإغريق وأحدث ثورة فكرية في أثينا، ولكنه فعل كل ذلك دون أن يكتب كلمة واحدة. لقد كانت المناقشة والتأمل هما أهم الوسائل التي يلجأ إليها الناس من أجل تحصيل المعارف، وكان جمع الكتب وقراءتها أمرا نادرا في البداية. إلا أن أثينا القرن الخامس بدأت تشهد عادة تداول الكتب وهواية إقتنائها، مما أدى إلى رواج نسي لمهنة تجارة الكتب الجديدة، حتى أن الشاعر الكوميدي إيوبوليس (شذرة ٣٥٤ Kock) يشير إلى مكان ما في أثينا عرف ببيع الكتب. ويقول أفلاطون على لسان أستاذه سقراط إن نص الفيلسوف أناكساجوراس كان من الممكن الحصول عليه من الأوركسترا بالسوق العامة (الأجورا) في مقابل دراجة واحدة على أقصى تقدير^(٢). وإن دل ذلك على شئ فإنما يدل على أن سعر الكتب في أثينا لم يكن بصفة عامة مرتفعا.

وليجد عند كسينوفون إشارة إلى مكتبة خاصة تضم ملاحم هوميروس كلها^(٣).

ومن العوامل التي شجعت على إقتناء الكتب وشيوع تداولها ورواج تجارتها ظهور الحركة السوفسطائية التي أحدثت ضجة فكرية كبيرة وجاهد روادها في سبيل نشر الثقافة في كل مكان. كما أن تطور النثر الأدبي بفنونه الثلاث التاريخ والفلسفة والخطابة قد إستلزم وجود النص المقروء. ثم يأتي دور الفن المسرحي الذي بلغ قمة الإزدهار إبان القرن الخامس. فما لا شك فيه أن العروض المسرحية تقتضى وجود نص مكتوب يمكن الرجوع إليه في أى وقت أثناء تدريب الجوقة وتحفيظ الممثلين أدوارهم المختلفة. فإذا وصلنا إلى القرن الرابع وجدنا أرسطو يعترف ولأول مرة بأن بعض المؤلفين يكتبون أعمالهم للقراءة (anagnostikoi) لا للإلقاء أو الإنشاد. وهو يسمى على وجه التحديد الشاعر التراجيدى خايريمون (منتصف القرن الرابع) والشاعر الغنائى ليكيمنيوس (٩) الذى يقول عنه «من الأفضل أن تقرأه لا أن تسمعه»^(١٠). ومع ذلك ينبغى ألا ننسى أن «القراءة» كانت تتم في غالب الأحيان بصوت مسموع، إذ كان الأستاذ يقرأ على تلاميذه والأجير لسيدته والمؤلف لجمهوره. وبصفة عامة لا يمكن أن نزعّم وجود جمهور قارئ إلا ابتداء من أواخر القرن الخامس وبدايات القرن الرابع.

وتحفظ لنا الروايات القديمة شبه التاريخية - دون أن يتوافر لنا الدليل المادى القاطع - أن الطاغية بيسيستراتوس (٥٧٠ - ٥٠٧ تقريباً) كان أول من أسس مكتبة عامة في أثينا، وأن الأثينيين قد عملوا من بعده على زيادة مجموعات الكتب التي إقتناها. ورد ما يفيد ذلك عند أولوس جيلليوس^(١١) الذى عاش إبان القرن الثانى الميلادى. ويرى بعض العلماء أن الرواية التقليدية الشائعة بأن هذا الطاغية كان أول من أمر بجمع وتلوين أعمال هوميروس^(١٢) إنما ترمز في الواقع إلى أنه حاول تركيز تجارة الكتب في أثينا. ويقال كذلك إن طاغية جزيرة ساموس الشهير بوليكراتيس قد جمع إبان النصف الثانى من القرن السادس كتباً كثيرة في هذه الجزيرة. جاء ذلك في رواية أثيناىوس^(١٣) الذى عاش حول عام ٢٠٠م في مدينة نوكراتيس المصرية الإغريقية. وقيل كذلك إن نيكوكراتيس (؟) من قبرص - وهو ينتمى إلى فترة زمنية أقدم - قد فعل نفس الشئ. غير أن بعض العلماء يرجحون أن لا تكون هذه الروايات صحيحة، إذ من المحتمل أن يلصق الكتاب المتأخرون بهؤلاء الحكام

القدامى عادات وسماح حكام العصر الهيلينستي. ومن المشكوك فيه - كما سبق أن ألقينا - أن تكون الكتب شائعة التداول قبل عصر بريكليس، وهذا لا ينفي أن مجموعات من الكتب قد إستخلمت بحكم الضرورة في المدارس آنذاك. وما يروى في هذا الصدد أن ألكيباديس (٤٥٠ - ٤٠٤ تقريباً) قد ضرب ناظر إحدى المدارس لأنه لم يكن يحتفظ بنسخة من أشعار هوميروس في مدرسته. أما مجموعات الكتب الخاصة بالأفراد فقد كانت نادرة وتعد من الأمور اللافتة للنظر إلى الحد الذي أصبح فيه يوريبيديس موضوع سخرة لأنه يمتلك مكتبة خاصة. ويخبرنا كسينوفون أن يوثيديوس صديق سقراط قد أنشأ لنفسه مكتبة لا بأس بها، إذ كانت تضم الشعراء والسوفسطائيين إلى جانب كتب في الطب والعمارة والهندسة والفلك^(٨). وفي شذرة للشاعر الكوميدي أليكسيس (٣٧٥ - ٢٧٥) نجد إشارة إلى مكتبة تضم المؤلفين الإغريق الكلاسيكيين (شذرة رقم ٢٤٥). هذا وقد راجت تجارة الكتب إبان القرن الرابع، حتى أنه عندما وصلت بقايا حملة العشرة آلاف إغريق بقيادة كسينوفون عبر الأناضول إلى سالميديسوس على البحر الأسود وجدت بين حطام السفن التي كانت قد وصلت إلى هذه المنطقة النائية كتباً كثيرة منسوخة، كان البحارة قد نقلوها في صناديق خشبية^(٩).

وما لا شك فيه أن أفلاطون قد احتفظ في مدرسته « الأكاديمية » بمجموعات من الكتب أو المخطوطات التي إستخدمها هو وتلاميذه. بيد أن سترابون (٦٣/٦٤ ق.م - ٢١ م على الأقل) يروى أن أرسطو هو أول من جمع الكتب، فكان بذلك القدوة والرائد الذي حداً حذوه ملوك مصر البطلمية، إذ تعلموا منه كيف ينشئون وينظمون مكتبة ضخمة مثل مكتبة الإسكندرية.

ومن هنا تأتي أهمية الحديث عن مكتبة ومدرسة أرسطو. إذ كانت دراسة التراث القديم تشكل واحداً من أبرز الموضوعات التي أولاهها هذا الفيلسوف عنايته. فهو مربي الإسكندر الأكبر (٣٥٦ - ٣٢٣) الذي أشرف على تعليمه طفلاً وضياً وشاباً يافعاً. فكان يدرس له أشعار هوميروس ومسرحيات شعراء التراجيديا الأتيكية. وربما ألف من أجله كتاباً عن « مؤسسى المستعمرات » وآخر عن « حكم الفرد ». وعندما مات والد الإسكندر الملك فيليب عام ٣٣٦ عاد أرسطو إلى أثينا،

وهناك في مكان خارج المدينة أى إلى الشمال الشرقى منها فيما بين صخرة ليكابيتوس واليسوس وجد كهفًا مقدسًا لدى الإله «أبوللون لوكيوس» (Apollo Lykeios) ولربات الفنون الموسى. هناك أقام أرسطو مدرسته التى عرفت بإسم «اللوكيون» (Lykeion) وكانت تحتوى على فناء مغطى، إعتاد أرسطو أن يتمشى فيه (peripatos) وهو يجاضر تلاميذه حتى أن أتباع مدرسته الفلسفية حملوا إسم «المشائين» فيما بعد وهذا ما سلف أن تحدثنا عنه.

ما يهمنا الآن هو أنه فى هذه المدرسة جمع أرسطو العديد من المخطوطات وأسس مكتبته النادرة التى حوت فيما حوت الخرائط الجغرافية. كما ألحق بها متحفًا يضم مجموعات من وسائل الإيضاح المتباينة من الحيوانات والنباتات وغيرها، إستخدمها الفيلسوف العظيم أثناء تدريسه. وما يروى أن الإسكندر الأكبر قد أهدي إلى أرسطو مبلغ ثمانمائة تالنت ليساعده على جمع هذه المقتنيات. كما أمر هذا العامل المقدون والشاب الفاتح لكثير من الأقطار صياديه فى البر والبحر أن يحضروا إلى أستاذه أرسطو كل ما يصادفهم ويمكن أن يكون ذا فائدة علمية له. ولقد وضع أرسطو الفيلسوف المعلم نظاما دقيقا للحياة فى المدرسة بما فى ذلك الوجبات المشتركة ومائدة الشراب الوحيدة مرة كل شهر. ولقد ألف هذا الفيلسوف العظيم فى العديد من الموضوعات، واحتلت دراسة التراث القديم جزءا كبيرا من إهتمامه وكذلك الدراسات الأدبية واللغوية بصفة عامة. يضاف إلى ذلك أنه بمفرده أو بمساعدة تلاميذه قد أعد قوائم كثيرة تاريخية وعلمية، وذلك مثل قائمة الأبطال المنتصرين فى الألعاب الأولمبية (Olympionikai)، وقائمة الأبطال المنتصرين فى الألعاب البيثية (Pythionikai)، وقائمة بنماذج من عادات الشعوب (Nomina)، ونظام أو «دستور الأثينيين» (Athenaion Politeia) المكتوب حوالى عام ٣٢٨/٣٢٩ والذي إكتشف نصه على ورقة بردية حفظتها رمال مصر حتى عام ١٨٩٠م فأثار ضجة فى أوساط دارسى الكلاسيكيات فى العالم الغربى. وإمتد صداها. إلى مصر حيث ترجم د. طه حسين هذا النص إلى اللغة العربية وإهتم به الكثيرون من المفكرين المصريين. ومن القوائم الهامة التى وضعها أرسطو وكان فقدتها خسارة جسيمة يحس بها كل مهتم بالتراث الكلاسيكى أو بالدراسات الأدبية بصفة عامة والفن المسرحى بصفة خاصة هى

الديداسكالياي» (Didaskaliai) وهى سجل بالعروض المسرحية التى قدمت فى أثينا، نسم إسم الشاعر المؤلف وإسم المواطن الأثينى المكلف بتمويل وتجهيز الجوقة أى لخوريجوس (Choregos). وسنرى أن هذا الكتاب - الذى لم يصلنا سوى فى صورة بذرات متفرقة - قد ترك تأثيرات واضحة على أدباء وعلماء الإسكندرية مثل فالماخوس وأريستوفانيس البيزنطى وغيرهما. ولا شك أن هذا الكتاب يعتبر أول لبنة وضع فى أساس بناء ضخيم نسميه الآن علم التاريخ الأدبى.

ومن المفيد أن نتابع مصير مكتبة أرسطو، إذ يخبرنا سترابون أن ثيوفراستوس (٣٧٠ - ٢٨٨/٥) تلميذ ومعاون وتابع أرسطو قد ترك مخطوطات أستاذه لنيليوس من كيبسيس بمنطقة طروادة فحفظها تابعوه فى قبو تحت الأرض لحمايتها من سطو لوك برجام المغرمين بجمع الكتب والمخطوطات. وبيعت هذه المخطوطات حوالى عام ١٠٠ إلى أبيلليكون من تيوس بعد أن عثر عليها غبأة فى القبو. ويقال إنه قد سرق مالم يستطع شراءه ثم نشر كل ذلك بطريقة سيئة. وفى عام ٨٤ نقل القنصل لرومانى سلا (١٣٨ - ٧٨) هذه المخطوطات إلى روما حيث نشرها تيرانيون الأكبر إبان أوائل القرن الأول. ثم عاد أندرونيكوس الرودى ورتب مؤلفات أرسطو وألف دراسة من خمسة كتب عن ترتيب هذه المؤلفات عام ٤٠. وكانت نسخة اندرونيكوس هذه لأعمال أرسطو هى الأساس الذى قامت عليه النصوص التى وصلت إلى أيدينا. وما أن نشرت مخطوطات أرسطو حتى تناولها المعلقون والشرح بالدرس والتفسير فكان لها أكبر الأثر فى الفكر منذ ذلك الوقت وحتى يومنا هذا^(١٠).

وهناك من الأدلة ما يثبت أن المدارس (gymnasia) الأثينية إبان القرن الثانى والأول قد إمتلكت مكتبات خاصة بها. فهناك مدرسة بطليموس (Ptolemaion) التى زارها كل من شيثرون (١٠٦ - ٤٣) وبلاوسانياس (إزدهر حوالى ١٥٠م) فشاهدا مكتبتها. وتؤكد الاكتشافات البردية وجود المكتبات الخاصة فى مصر البطلمية (الرومانية) إذ يبدو أن عادة القراءة وتأسيس المكتبات الخاصة والعامه قد أصبحت شائعة فى مختلف أقاليمها وبلدانها بل وقراها النائية. بيد أن مجالنا هنا لا يتسع للحديث بالتفصيل عن كنوز البردى المصرية.

نعود الآن للإشارة إلى الصعوبات التي واجهت منذ البداية عملية تدوين الأدب الإغريق وصيانتهم من الضياع. وأولى هذه الصعوبات عدم وجود نص معتمد في كثير من الحالات بالإضافة إلى العقبات التي عرقلت جهود الناسخين بسبب طريقة الكتابة البدائية وشكل الكتاب - أى اللغافة البردية - الذى لم يسهل عملية التدوين والتصويب بصورة كاملة. فلم يكن معروفا على سبيل المثال فن تقطيع الكلمات أو فصلها، ولم تستخدم الحروف الكبيرة في بداية الجمل أو السطور، ولم تستخدم النبرات إلا نادرا وبصورة غير منتظمة في الكتابات الشعرية. ولم تظهر علامات الترقيم إلا بصورة إرتجالية، وإن استخدمت بعض العلامات الدالة على بدء الفقرات أو تميز الشخصيات والأدوار في النصوص المسرحية. وكل هذه المخاطر كانت تهدد النصوص القديمة بالإرتباك أو حتى بالضياع. ويضاف إلى ذلك أن خروج الممثلين عن نصوص مسرحياتهم التي يقومون بعرضها كان إحتمالا قائما طالما أنه لا يرجع نص ثابت ومعتمد. ولقد عانت نصوص التراجيديات الإغريقية أكبر قدر من هذه الأخطار إبان القرن الرابع، مما دفع رجل الدولة الأثيني ليكورجوس الخطيب إلى أن يأمر في عام ٣٣٠ بإعداد نسخة رسمية للشالوث التراجيدى الخالد - كما سبق أن ألقينا - لكي تودع في خزانة الدولة الرسمية. ومن المحتمل أن هذه النسخة لم تك سوى أجدود النسخ المعدة للتمثيل على المسرح. على أية حال يروى أن بطليموس فيلادلفوس (٣٠٨ - ٢٤٦) ثانى الملوك البطلمة قد استعار هذه النسخة لمكتبة الإسكندرية بثمان مائى كبير ضحى به واحتفظ بالنسخ، ولو أن بعض العلماء يعتقدون أن هذه النصوص لا تمثل الأصول الحقيقية للشعراء الثلاث على أساس أن فقهاء الإسكندرية قد إنتقدوها فيما بعد وعدلوا فيها^(١).

وإذا سألنا أنفسنا متى بدأت الدراسات الكلاسيكية، نجد أن التاريخ يجيب على سؤالنا بأن السوفسطائين هم الذين وضعوا نواة هذه الدراسات إبان القرن الخامس تحت إسم الأرخايولوجيا (Archaiologia) أى «علم القديم». والجدير بالذكر أن هذا الإسم أصبح في العصور التالية يطلق على فرع واحد فقط من الدراسات الكلاسيكية وهو «علم الآثار». أما «علم القديم» الذى أنشأه السوفسطائيون فكان يعنى البحث التاريخي في كل ما هو ماثور وموروث عن الماضى السحيق، سواء

أكان من الأساطير والحكايات الشعبية أو أخبار الملوك والممالك القديمة أو سير الأبطال والقواد. وما يسترعى الإنتباه في هذا المقام أن أفلاطون يستخدم لفظة «فيلولوجوس» (philologos) بمعنى «محب الكلام» أو «محب المنطق»، وذلك في مقابل لفظة «ميسولوجوس» (misologos) التي تعنى النقيض تماما أى «كاره الكلام أو المنطق». ونقول ذلك لأن كلمة «فيلولوجيا» (philologia) بمعنى «فقه اللغة» أو «الدراسة الأدبية» جاءت من هذه الصفة «فيلولوجوس». والفيلولوجيا فرع مهم من فروع الدراسات الكلاسيكية، إزدهر إزدهارا باهرا إبان عصر النهضة الأوربية. ولكننا هنا نحاول تتبع أصوله القديمة منذ البداية ونركز الحديث بصفة خاصة على فضل مدينة الإسكندرية ومكتبتها الشهيرة في إنعاش هذه الدراسات الإنسانية ودفعها للأمام.

يخبرنا أفلاطون بأن القوانين الأثينية كانت تلزم الوالدين بتعليم الأبناء الموسيقى والتدريبات الرياضية، ولكن المدارس كانت تعتمد أساسا على الجهود الذاتية للمواطنين ولم تك من مهام الحكومة. يضاف إلى ذلك أن مكانة المدرس الإجتماعية لم تك محترمة، كما أن أحواله المالية لم تك بصفة عامة على ما يرام فكان يضطر إلى الاقتصاد الشديد ليوفر لنفسه ولذويه لقمة العيش من أجور تلاميذه التي يدفعونها له بين الحين والآخر. وعلى الرغم من أن التعليم المدرسى لم يكن منظما تنظيما دقيقا إلا أنه مع ذلك كان واسع الانتشار. فلما ظهر السوفسطائيون في الأفق تغير الوضع تغيرا جذريا. لقد وصف أفلاطون الإهتمام الشديد الذى أثاره السوفسطائيون بين مواطني أثينا الذين أصبحوا على أتم استعداد للإتفاق بسخاء على محاضرات هؤلاء الأساتذة الجدد المتجولين بين مختلف المدن: «ها هو هيبوكراتيس (أبوقراط) يلهث جريا ليطلق بعنف قبل الفجر باب سقراط معلنا نبأ وصول بروتاجوراس الأبديرى أشهر سوفسطائى العصر. ولقد جمع السوفسطائيون مبالغ طائلة من تدريس الخطابة وغيرها من العلوم المحببة والمطلوبة آنذاك وقاموا بأبحاث قيمة في اللغة والأدب وهذا ما سبق أن ألقينا عليه في الباب السابق.

ومن محاوره أفلاطون «كراتولوس» نستطيع أن نجتمع بعض المعلومات عن أبحاث مدرسة هيراكليتوس الأدبية واللغوية. ولقد سار أرسطو - كما رأينا - بالدراسات

الإنسانية أى «علم القديم» قلما عن طريق أبحاثه الفقهية واللغوية، وعن طريق منهجه العلمى وأسلوبه التصنيفى وروحه البحثية، وجمعه للكثير من النصوص القديمة فى مكتبته وشرحها لتلاميذه وتحليلها والتعليق عليها. وهو بكل ذلك مهد الطريق لفقهاء الإسكندرية.

ومن الملاحظ هنا أن علم تحقيق النصوص لم يكن قد عرف بعد، ومن ثم كان يسمح بتدوين بعض الآيات المشكوك فى صحتها أو المتحللة أو المقحمة على هذا المؤلف أو ذاك. ولم يقد النقد الهومرى - أى تحقيق أشعار هوميروس - فيما بين القرنين السادس والرابع على أسس فقهية سليمة. إذ كان المعيار الأخلاقى هو السائد، وذلك أمر واضح للغاية من موقف أفلاطون مثلاً من الشعر والشعراء حيث طردهم من مدينته الفاضلة بوازع تربوى أخلاقى. وفى محاوره «إيون» يعالج أفلاطون قضية طبيعة الشعر ووظيفته - على أسس تربوية بحتة. على أية حال يقال إن أرسطو وأنتياخوس من كولوفون (ازدهر حوالى ٤١٠) قد أعد بعض النصوص المحققة. وألف ديموكريتوس الأبديرى (المولود حوالى ٤٦٠) دراسة أدبية عن هوميروس. وألف إيون الإفيسى تعليقا على الأشعار الهومرية. ولكننا لا نعرف عن كل هذه الدراسات وطبيعتها شيئا دقيقا لأنها لم تصل إلينا.

ولقد تابع بعض المشائين أتباع أرسطو جهود أستاذهم فى تاريخ ونقد الأدب وإعداد الدراسات النحوية والفقهية. وكان من بينهم ثيوفراستوس من إريسوس فى ليسبوس (٣٧١ - ٢٨٧)، الذى كتب بين ما كتب «تاريخ النباتات» و«نمو النباتات» و«عن الأسلوب» الذى اقتبس منه شيشرون الكثير. ولكن أهم مؤلفاته جميعا بالنسبة لسياقنا هنا هو ذلك الذى يحمل عنوان «الشخصيات» ويقع فى ثلاثين فصلا وربما كان نواة لكتاب أكبر. وفيه يصف ثيوفراستوس بحسبىة بارزة وبصيرة نافذة بعض الشخصيات والنماذج المعاصرة له. وهو يضع إصبعه على نقیصة ما فى كل شخصية ثم يورد الأخطاء المترتبة على هذه النقیصة وذلك فى إطار نهكى ساخر، ويمكن أن نتخيل مدى السخرية مثلا عندما يطلب أبناء إحدى الشخصيات الثرثرة من أبيهم ساعة النوم أن يقص عليهم شيئا مالىناموا! والجدير بالذكر أن هذا الكتاب الذى كان يهدف أساسا للمساعدة فى تعلم الخطابة قد وضع ونشر فى

الوقت الذى كان فيه مناندروس ينظم مسرحياته القائمة على رسم الشخصيات وتصوير السلوك بالدرجة الأولى. ولقد ترجم كازاويون هذا الكتاب إلى اللاتينية وعلق عليه عام ١٥٢٩م فترك تأثيرا ضخما على الأدب الإنجليزي إبان القرن السابع عشر، إذ قلده جوزيف هول فى «شخصيات الفضائل والردائل» عام ١٦١٤ وجون إيرل فى «وصف الإنسان وعلمه الصغير» عام ١٦٢٨. وكذلك قلده صمويل بتلر (١٦١٢ - ١٦٨٠). وفى فرنسا قلده لابرور (١٦٤٥ - ١٦٩٦) فى مؤلفه المشهور «الشخصيات»^(١٢).

ومن أبرز تلاميذ ثيوفراستوس ديميتريوس الفاليري (٢٥٤ - ٢٨٣ تقريبا) وكان رجلا مرموقا فى عالم الأدب والسياسة معا. فكتب عن هوميروس وجمع قصص أيسوبوس ووضع قائمة بحكام أثينا. كان هو نفسه حاكما على أثينا عندما سقطت المدينة فى يد ديميتريوس الفاتح عام ٣٠٧ فذهب إلى المنفى وانضم إلى حاشية بطليموس الأول فى الإسكندرية (٣٠٥ - ٢٨٥). ويقال أنه هو الذى نصح هذا العاهل البطلمى - الملقب بسوتير أى المنقذ - بتأسيس مكتبة الإسكندرية. وبالتالى فإن ديميتريوس الفاليري يعد همزة الوصل بين أثينا وشعلتها الحضارية والفكرية الذابلة من جهة وبين الإسكندرية وجلوتها الناهضة من جهة أخرى. ولم يعرف لمكتبة الإسكندرية هذه مثيل من قبل، لا من حيث الضخامة ولا من حيث النفائس التى ضمتها وكنوز المعرفة التى إستقرت فيها. ولم يكن هناك من منافس لمكتبة الإسكندرية سوى مكتبة برجام التى أسسها إيسمينيس الثانى (مات حوالى ١٦٠/١٥٩) ويقال إنها كانت تضم مائتى ألف كتاب عندما قدمها أنطونيوس هدية إلى معشوقته كليوباترا السابعة آخر الملوك البطلمة وذلك فى الثلاثينات من القرن الأول.

سنتناول هنا جانبا واحدا فقط من أهمية إنشاء مكتبة الإسكندرية، ذلك أنه كان للإسكندرية شرف أن تكون صاحبة العصر الذهبى لإزدهار الدراسات الأدبية فى العالم القديم. ومن ثم فقد كان لها الفضل الأكبر على هذه الدراسات وسيظل التاريخ الأدب يذكر لها هذا الفضل على التراث الكلاسيكى إلى الأبد. فهى المدينة التى وضعت لنا أنموذجا رائعا لكيفية إستيعاب التراث وهضمه ثم حفظه وتسليمه

للأجيال التالية والشعوب الأخرى. فمن الإسكندرية إنتقلت الشعلة فيما بعد إلى روما ثم بيزنطة فالعرب الذين سلموها بدورهم إلى أوروبا الحديثة.

فبتأسيس مكتبة الإسكندرية الكبرى في البروخيون أى داخل القصر الملكي وتأسيس مكتبة أخرى أصغر في السيرايون أى فى حى راکوتيس الشعبي المصرى وإنشاء الموسيون (أى معبد ربات الفنون الموساى) توافرت كل متطلبات الدراسة الفقهية. كان الموسيون عبارة عن مجمع بحوث، وضمت مكتبة الإسكندرية الكبرى - كما جاء عند أولوس جيلليوس - حوالى سبعمائة ألف لفافه بردية. وتولى رئاسة هذه المكتبة أبرز الشخصيات الأدبية والعلمية مثل زينودوتوس (إزدهر حوالى ٢٨٥) أول من أصدر نسخة محققة ومنقحة لهوميروس بعد أن قارن بين عدة مخطوطات له، وكذلك أصدر نسخة لقصيدة هيسودوس «أنساب الآلهة». وتلاه فى رئاسة مكتبة الإسكندرية إراتوستينيس (إزدهر حوالى ٢٣٤) وكان عالماً فى الرياضيات والجغرافيا وله أعمال شعرية وفلسفية وتاريخية وأبحاث علمية دقيقة وكتاب عن «الكوميديا القديمة» لم يصل إلى أيدينا لسوء الحظ. ثم رأس مكتبة الإسكندرية أريستوفانيس البيزنطى (٢٥٧ - ١٨٠ تقريباً) وأريستارخوس (٣١٧ - ١٤٥ تقريباً) وعمل بها كل من الشاعرين كاليماخوس وأبولونيوس الرودى إلا أنها لم يتوليا منصب الرئاسة.

هذا ما هو شائع ولكن عثر مؤخراً على بردية فى أوكسيرينخوس (الهنسا) تعود للقرن الثانى الميلادى وهى محفوظة بجامعة ترينيتى كوليج Trinity College فى دبلن بأيرلندا وعليها قائمة برؤساء المكتبة الأوائسل كما يلى : زينودوتوس الإفىسى، أبولونيوس الرودى، إراتوستينيس الينى، أريستوفانيس البيزنطى، أبولونيوس إيدوجرافوس وأريستارخوس الساموطرى.

ولتسهيل عمليات البحث الأدبى والعلمى وضعت فهراس وتصنيفات للمؤلفين والنصوص مثل تلك الفهارس التى وضعها كاليماخوس. كما شغلت علماء الإسكندرية كثيراً مسألة تمييز الأعمال الأصلية من تلك غير الأصلية، أى المنسوبة خطأ إلى هذا المؤلف أو ذاك. واستعملوا لفافات بردية ذات حجم خاص وثابت يسمح بعملية تقسيم النصوص الأدبية الكبيرة إلى مجموعة لفافات بدلا من كتابتها فى

لفافة واحدة طويلة يصعب تداولها والتعامل معها بصفة مستمرة. وبذل فقهاء الإسكندرية أقصى الجهد لكي يعيدوا بناء النصوص الأصلية. ولا سيما نصوص هوميروس. وتبنوا منهجا سليما يقوم على أساس مقارنة مختلف المخطوطات ودراسة أسلوب المؤلف دراسة دقيقة مع التركيز على استخداماته اللغوية والإحكام للمعايير الموضوعية.

واستعمل فقهاء الإسكندرية في تصويباتهم النصية علامات هامشية كان أهمها الأوبيلوس (= obelos →) الذى استخدمه زينودوتوس وآخرون للدلالة على البيت المتحلل أو غير الأصل. وعلامة الأستريسكوس (asteriskos) أو « النجمة الصغيرة » التى استخدمها أريستوفانيس البيزنطى للدلالة على معنى ناقص فى النص. واستخدمها أريستارخوس للدلالة على بيت مكرر. اخترع أريستوفانيس البيزنطى علم النبرات لتشكيل اللغة الإغريقية المكتوبة. واستخدم السكندريون علامات أخرى للدلالة على الأبيات المتتالية بتكرار أو التكرار الخاطئ أو الإرتباك فى ترتيب الكلمات. وإلى جانب هذه « الطبقات » المنقحة أصدر السكندريون تعليقات شارحة تدل على مدى علمهم وسعة درايتهم بالأساطير القديمة والأعمال الأدبية الكلاسيكية. وألفوا كتباً فى التاريخ الأدبى والنقد والعروض والنحو والنبرات كما إبتدعوا علم القواميس والموسوعات.

وهكذا عمل فقهاء الإسكندرية بروح أرسطو المنهجية وساروا على دربه فأسسوا فروعاً جديدة للعلم والمعرفة، ووضعوا أيديهم على الكنوز الأدبية مثل مخطوطات الشعراء القدماء ولا سيما هوميروس والتراجيديات الأتيكية. كما ترجموا العهد القديم أو التوراة إلى الإغريقية فيما يعرف بإسم « الترجمة السبعينية »، ووضعوا القواعد العلمية لمختلف فروع المعرفة. ولقد وضع كاليماخوس - كما سبق أن أُلحنا - فهرساً للمكتبة أتبعه أريستوفانيس البيزنطى بملحق. ولقد إشتق إسم هذا الفهرس (Pinakes) من « اللوحات » المثبتة على كل خزانة للفاقات البردى. ولو أن بعض العلماء يرى أن هذا « الفهرس » كان عملاً علمياً مستقلاً عن محتويات المكتبة.

وطبقاً لما يورده بلوتارخوس فإن مكتبة الإسكندرية الكبرى قد أحرقت عندما حاصر يوليوس قيصر المدينة عام ٤٨^(١٣). ولكن ديون كاسيوس يقول بأن « مخازن الغلال والكتب » فقط هى التى أحرقت آنذاك^(١٤). وجاءت المبالغات الأسطورية التى

نشأت بعد ذلك فصور أن المكتبة الكبيرة قد دمرت عن آخرها^(١٥). بل وهناك من قال بأن المكتبة الصغرى أيضا قد أحرقت. ولكن بعض العلماء يرون أنه لا قبصر ولا العرب - كما زعم البعض - هم الذين أحرقوا مكتبة الإسكندرية، فقصر لم يحرق سوى مخزنا للقفات البردى على رصيف الميناء عوض فيما بعد بتقديم مائتي ألف لفافة من مكتبة برجام. كهديّة من أنطونيوس لكليوباترا^(١٦). لقد كان الإمبراطور أوريليانوس هو الذى دمر مكتبة الإسكندرية عندما هاجم المدينة عام ٢٧٣ م في أثناء حربه ضد الملكة زنوبيا.

على أية حال فى مقابل التقدم الهائل الذى أحرزته الدراسات الأدبية والفقهية السكندرية كانت هناك نهضة مماثلة أو على الأقل منافسة فى برجام ذات المكتبة الكبيرة التى إستخدم فيها الرق^(١٧) لأول مرة بدلا من البردى. وكان التركيز فى دراسات برجام على النثر فى مقابل التركيز السكندري على الشعر إلا أن مجال الدراسات الأدبية والنحوية فى المدرستين كان يحتل مكان الصدارة.

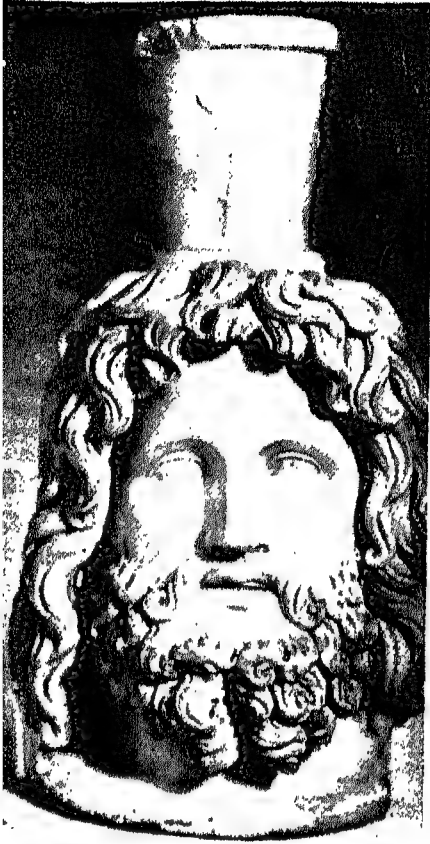
وصفوة الكلام أن مدينة الإسكندرية هى التى وضعت الدراسات الأدبية على الطريق السليمة كعلوم لها قواعدها وأصولها وقوانينها. وهى التى أنعشت «علم القديم» أى دراسة التراث وإحياءه. كما كانت مكتبتها أنموذجا يحتذى على مر العصور. فلم يعرف الرومان علوم الدراسات الأدبية ولا الفنون المكتبية إلا عندما تتلمذوا على فقهاء الإسكندرية.

ومن جانب آخر فإنه بعد فتوحات الإسكندر الأكبر وإنهيار نظام دولة المدينة الإغريق واتساع رقعة الحضارة الإغريقية واختلاطها ببعض حضارات الشرق إنتشر التعليم على مستويين أحدهما يمثل ثقافة الصفوة، والآخر يمثل ثقافة الجماهير الذين صار بينهم من يقرأون بشغف ونهم ولكن دون تعمق أو فهم كامل. وهذا يعنى أنه شاع آنذاك أدب خاص للصفوة الممتازة وأدب عام لهذه الجماهير. وظهرت فى الأفق ظاهرة رجل الأدب الذى يكتب الكتب لا بهدف أن يوصل للناس ما لديه من أفكار جديدة، بل ليصف وينقد ما جمع من كتب أو ما قرأ منها. فهذا أمر صارت له لذة خاصة لما فيه من إظهار للمقدرة الذهنية والثقافة.

وكان لشيوع حضارة عامة في الممالك الهيلينستية وكذا لغة عامة مشتركة (Koine) أثر واضح في ظهور عدد لا يستهان به من الكتاب غير الإغريق، بل من ولدوا في مدن أو قرى نائية مثل بوريسثنيس (Borysthenes) وأرغيتا وبلاد ما بين النهرين وسوسا. نعم لدينا كاتب هيلينستى اسمه هيروديكوس من بابلون وآخر يدعى هيرودوروس من سوسا. وهكذا إمتدت واتسعت الرقعة الجغرافية لمصادر الأدب. وبعد ظهور مثل هؤلاء الكتاب الأجانب ملمحاً حضارياً هيلينستياً سيزداد بروزاً في عصر الإمبراطورية الرومانية حيث أن بعض أعلام الأدب اللاتينى ولدوا في أسبانيا وأفريقيا وآسيا.

كان الحكام الهيلينستيون يحبون ويشجعون الثقافة والأدب بل إن ميلهم لها صار يفوق شغفهم بالمال نفسه. فصار المؤرخون أصدقاء للحكام أما النحويون والفقهاء وكذا المهندسون المعماريون فقد أصبحوا السفراء فيما بين الممالك الهيلينستية لعقد الإتفاقيات وإبرام المعاهدات. وترتب على ذلك أن صار الكتاب يتحدثون عن أنفسهم ويبرزون ملاحظاتهم الشخصية كما لم يحدث من قبل في الأدب الإغريق. ونعرف أسماء ما يزيد على ألف ومائة كاتب هيلينستى بما فيهم العلماء والفلاسفة ولو أننا في أغلب الأحوال لا نعرف أكثر من الأسماء لأن معظم الأدب الهيلينستى قد فقد. فنحن لا نعرف سوى البقايا مع أن رمال مصر لا زالت تمدنا بالمزيد عن طريق الاكتشافات البردية.

كانت أثينا بعد فتوحات الإسكندر الأكبر قد تركت وشأنها إذ لم يعد بوسعها أن تلعب دوراً قيادياً في عالم السياسة. وكان لهذا الضعف والوعى به أثر تلميضى على النشاط الإبداعى. وصفوة القول أن أثينا أصبحت في العصر الهيلينستى مركزاً بارزاً في التعلم لا الفنون والإبداع. وبينما كانت الفتوحات الجديدة تنشر الهيلينية في كل أرجاء الدنيا فإن ذلك الانتشار نفسه جاء على حساب الروح الهيلينية التى لم تعد صافية. كانت السنوات التى تلت موت الإسكندر وحتى فتح بلاد الإغريق على يد الرومان وتدمير كورنثة عام ١٤٦ فترة كساد وخمول بالنسبة لشعلة الإبداع الفنى. بيد أن مدارساً فلسفية جديدة تأسست وازدهرت كما وصلت الرياضيات إلى ذروة لم تصل إليها من قبل ووفرت العلوم الطبيعية إختراعات مفيدة. وفي العصر الهيلينستى



شكل ٣٤

سرابيس الإله الذى إبتدعه البطالمة ليقربوا بين الديانة المصرية والعقائد الإغريقية فامتدت عبادته إلى معظم أرجاء البحر المتوسط.



شكل ٣٢

عملة ذهبية سكّت عليها صورة بطليموس الأول سوتير (المنقذ) إلى جوار زوجته بيرينيقى الأولى



شكل ٣٣

الوجه الآخر لنفس العملة حيث سكّت صورة بطليموس الثانى فيلادلفوس وزوجته (أخته) أرسينوى الثانية

تدهور الاعتقاد فى الديانة الإغريقية التقليدية أى آلهة الأولمبوس وذلك بفضل شيوع الشك الفلسفى، وإن كان الناس لا زالوا يقومون بالطقوس المعهودة ويقدمون القرابين فى المعابد. وفى ظل كل هذه الظروف السياسية والاجتماعية والحضارية والفكرية لم يكن هناك مجال لإزدهار الإبداع الأدبى ولا لتعميقه وإتساعه كما كان فى السابق. لقد فشل النثر السكندرى حتى فى مجارة فتوحات الإسكندر الأكبر فلم يسجلها تسجيلًا دقيقًا. أما الشعر فقد هاش على الكمال والجمال الشكليين الموروثين "وحقق بعض النجاح النسبى فى مجالات ضيقة النطاق.

٢ - المعركة الشعرية بين القديم والجديد

في أيام الإسكندر الأكبر إنسحق الشعر أمام التجدي الصعب الذي يمثله التراث الشعري القديم لكبار الشعراء الخالدين. فلا أحد يجرؤ على منافسة هوميروس أو بنداروس أو سوفوكليس على سبيل المثال، ولا فائدة ترجى من ذلك. وأشهر إسم لشاعر سمعنا به منذ موت يوريبديدس هو أنتيماخوس من كولوفون مؤلف «ليدى» (Lyde) وهى مجموعة قصائد شعرية قصيرة تدور حول موضوعات الحب ويتوجه بها مؤلفها إلى حبيبته. وقلد هذه الأشعار كل من أسكليبياديس من ساموس (حوالى عام ٣٠٠) بخترع وزن الإسكليبياد المعروف وهيرميسيأناكس من كولوفون (حوالى عام ٢٩٠) الذى أحصى مشاهير العشاق فى قصيدته. وقلدها كذلك فيليتاس من كوس (حوالى عام ٣٠٠) الذى كانت إبيجياته لزوجته بيطيس (Bittis) ذات شهرة وشعبية لدى أهل العصر الأوغسطى فى روما. كان فيليتاس هذا مرمى بطليموس الثانى ومؤلف أول معجم إغريق، وعائش حلقة من العلماء والشعراء تخلقت حوله ومن بينهم زينودوتوس وهيروداس وكاليماخوس وثيوكريتوس. وكان لأشعار الحب هذه تأثير بارز فيما بعد على بروبرتوس الشاعر الرومانى. ذلك أن مستقبل هذه الأشعار إتخذ شكل الإبجراماة وكان أسكليبياديس هو سيدها بلا منازع.

بيد أنه كان هناك من لا يزال يكتب تراجيديات لتعرض على المسرح لأن المهرجانات العامة تتطلب ذلك. واكتسب سبعة شعراء تراجيديون من الشهرة المؤقتة فى أوائل القرن الثالث ما جعلهم يكتسبون لقب «البلياديس» (Pleiades) أى «النجوم السبعة»^(١٨). ومع ذلك فإن الشاعر الوحيد الذى يستحق الذكر منهم هو ليكوفرون الذى ذهب إلى حد تقليد فرونيخوس وأيسخولوس أى كتابة تراجيديات من الموضوعات التاريخية المعاصرة. وله مونولوج درامى (١٤٧٤ بيتاً) يحمل عنوان «كاسندرا» (أو ألكساندرا) وهو من أكبر القصائد الإغريقية غموضاً. وكتب مسرحية

أخرى عن أستاذه وصديقه «مينيديوس» بقيت لنا منها بعض الفقرات التي تصف ولائم هذا الأستاذ المفعمة بالحكم والدروس لا الخمر والكنوس^(١٩).

وسبق أن رأينا ازدهار الكوميديا طوال القرن الثالث مع أن موت فيليمون عام ٢٦٢ كان بمثابة النذير بموت هذا الفن. على أية حال نعرف أسماء حوالي سبعين من مؤلفي الكوميديا الحديثة. وكانت هذه الكوميديا ملتصقة بأثينا وحياتها حتى أن التفكير في نقلها إلى الإسكندرية كان أمراً عسيراً ولا يعود إلا بالفشل. جاء موت فيليمون مع إنباء الأهمية السياسية لأثينا. وكان أعظم كاتب للكوميديا الحديثة هو كما نعرف مناندروس.

وفيما عدا الكوميديا فإن حركة إحياء الشعر لم تزدهر بنوى في الإسكندرية إبان القرن الثالث. وكان الهدف هو الحفاظ على هذا الفن من الضياع ولم يأمل أحد في منافسة القدماء. ومن ثم حرص الشعراء على ربط فنهم بما يفكر فيه الناس وبما يمارسونه في حياتهم اليومية. ولقد اتخذ ذلك عدة أشكال منها الشعر التعليمي والقصائد الرعوية الصغيرة، والإيجزات، والملاحم رومانسية الطابع. ومن الغريب أن الشعر التعليمي لم يفد من ازدهار العلوم في الإسكندرية فرائده الأول أراتوس (٣١٥ - ٢٤٥ تقريباً) من سولى صديق أنتيجونوس جوناتاس أمضى عمره متنقلاً بين أثينا وبيلا، ونظم أناشيد ملح بمناسبة زواج جوناتاس عام ٢٧٦. أما قصيدته التعليمية «الظواهر» فهي نظم سداسي لقائمة يودوكسوس الفلكية القديمة. وشاعت هذه القصيدة «الظواهر» بين الناس ولاقت قبولهم وثناءهم وعاشت بعد عصرها لأنها مارست تأثيراً على «زراعات» فرجيليوس، بل استمر تأثيرها في الشعر حتى العصور الوسطى مما أدهش النقاد. وعزى بعضهم مثل هذا التأثير الضخم لقصيدة جافة إلى رغبة الناس في الحصول على المعارف المنقولة لهم في شكل ميسور. وقال آخرون إن الناس رحبوا بهذه المعالجة المباشرة للأمور مما أراحهم من متاهات المجاز الشعري. ومن الممكن إضافة تعليل ثالث لشعبية هذه القصيدة ويتمثل في أنها تصور المبدأ الرواقى عن «العناية الإلهية» المتجسدة في ما تقدمه الأفلاك والنجوم للبحارة والمزارعين من منافع.

هكذا ضرب أراتوس المثل الذى يحتذى في العصر السكندرى فسار على دربه

نيكاندروس من كولوفون (ما بين القرن الثانى والثالث) الذى ألف دراسة علمية عن السموم وأدويتها المضادة. ولقد ترجمت هذه الدراسة فيما بعد إلى اللاتينية مع أعمال أخرى عن الزراعة. وتربية النحل، وهى الأعمال التى قرأها وأفاد منها كل من فرجيليوس وأوفيدوس وهذا أمر ظاهر فى قصيدة الأخير «التناسخات». وكتب شعراء سكندريون آخرون قصائد فى الفلك والجغرافيا وصيد السمك وهى قصائد صلتها بالشعر لا تتعدى الشكل. أما المنظومة الشعرية التاريخية التى تحمل عنوان «كاساندرا» أو «ألكساندرا» والتى سبق أن أشرنا إلى نسبتها إلى ليكوفرون فلإن بعض العلماء يشككون فى ذلك على أساس أنها تعود إلى فترة ما بعد هزيمة فيليب الخامس ملك مقدونيا على يد كويتوس فلامينيوس قائد روما المظفر فى معركة كينوس كيفالاي عام ١٩٧. ولعل سر بقاء هذا العمل يكمن فى غموض أسلوبه الذى لفت أنظار اللغويين، بالإضافة إلى صغر حجمه ومعالجته موضوعاً ضخماً هو الصراع بين أوروبا وآسيا من أيام طروادة إلى روما.

وعندما يحس الشعراء بالإنسحاق تحت أية ظروف يبحثون فى الغالب عن متنفس جديد فى التفلسف وهكذا لجأ كليانثيس (٣٣١ - ٢٥٢) إبان العصر الهيلينىسى يقود التيار الرواقى فى الشعر. وكانت الأفكار الصارمة لمؤسس المدرسة الرواقية قد إمتزجت بشعور شعبى فياض أقرب ما يكون إلى الحمية الدينية. وهذا الشعور هو ما ينعكس فى شعر كليانثيس الذى يعتقد بأن الكون كائن حى، لأن إلهاً ما يكمن فيه وبعد بمثابة روحه. فالشمس تتمركز فى هذا الكون كما يتمركز القلب فى الجسد الإنسانى. ومن هذا المنطلق نظم كليانثيس نشيده الذى يخاطب به هذا الإله الكون مستخدماً الوزن السداسى الملحمى. ومحتوى هذا النشيد وروحه العامة هيلينىستيان وأصيلان أى يعبران عن المؤلف وعصره وجاء فيه هذا الخطاب للإله:

«هكذا سوف أثنى عليك متغنياً بقدرتك

التي بها تحكم قبة السماء كلها

وتسلس القياد لك فى رحلتها الدائرية حول الأرض

عن طيب خاطر ورضوخ كامل. ففى يديك اللتين لا تقهران

تمسك بوسيلة جبارة، إنها صاعقة السماء العتيدة .
 ذات الحد المزدوج وذات النار التي لا يخمد أوارها
 فهي فيض الحياة الذي تنبض به كل المخلوقات
 تسير في دروبك... بها تحكم... وبها تتوهج
 الكلمة الموجودة في كل مكان والمتحركة في كل مخلوق
 تختلط بالشمس وتتحد مع النجوم^(٢٠) .

ومع أنه من الواضح أن كليانثيس يخاطب زيوس رب الصاعقة وكبير الآلهة
 إلا أن الصورة الكلية لهذا الإله كما نراها في هذه الأبيات تختلف تمامًا عن المفهوم
 الإغريق الديني لزيوس، كما نعرفه من نصوص الفترة الكلاسيكية وما قبلها. ففي
 الأبيات المقتطفة من كليانثيس نرى قدرة كبيرة على الخيال الإبداعي الذي وضع
 رؤية شمولية في كلمات فخمة وسلسلة. بيد أن كليانثيس لا يسلك نفس سلوك
 الشعراء القدامى، أى لا يعامل إلهه معاملة الصداقة والمحبة القلبية ولكنه يحس
 بوجوده الطاغى ويخشى سيطرته المهيمنة على الكون ويخشع لسلطوته النارية. وإذا كان
 كليانثيس هكذا يذكرنا بكسينوفانيس الذي عبر عن إعتقاده في إله واحد، فإن
 الشاعر الهيلينستى من ناحية أخرى يشير بما ستندادى به الأفلاطونية الجديدة فيما
 بعد، والتي جمعت بين وضوح المنطق وغموض عبادات الأسرار في محاولتها لتفسير
 طبيعة هذا الكون ونظام العمل فيه. ويبرز عنصر النار في هذه الأبيات كإعكاس
 لظهور المدارس الفلسفية ولا سيما الرواقية وبخشا عن أسرار الكون.

وبينا كان كليانثيس يخلق بأشعاره في أسرار الزمان والمكان تجول شعراء آخرون
 في الطرقات الأرضية الضيقة، ووجهوا جل إهتمامهم ومحاسنهم لأمر أكثر تواضعاً إن
 لم تكن تافهة. ها هي الشاعرة إرينا، التي عاشت في جزيرة تيلوس بأقصى الجنوب
 الشرقى للبحر الإيغى إبان نهاية القرن الرابع والتي ماتت في سن التاسعة عشر،
 تنظم قصيدة بعنوان «التول» ويبدو أنها تتحدث فيها عن حرفتها كإمرأة صغيرة لم
 تتزوج بعد ولو أن القصيدة في المقام الأول تعد رثاء لصديقتها باوكيس Baukis التي
 فيما يبدو قد ماتت في سن مبكرة أيضاً. لقد أظهر الكثيرون من القدامى إعجابهم
 بهذه القصيدة ووصلتنا شذرة بردية من رمال مصر تشي بأن هذه القصيدة جديرة

فعلاً بالإعجاب الذى نالته. ففيها تتذكر إرينا كيف كانت تلعب مع صديقة الطفولة لعبة صيبيانية (Turtle-Turtle) وكيف كانتا تتعلقان بالدمى الصغيرة فتأخذان دور الأم ثم يفزعهما شبح يقال له مورمو Momo، له أذنان طويلتان وأربعة أقدام ولكنه يظل يغير ويبدل فى شكله لتخويفهما. تتذكر إرينا فى قصيدتها كل ذلك، وفى مقابلة تضع صورة أخرى لحياة المرأة بعد الزواج فتقول مخاطبة صديقتها:

«وبعد أن تزوجت نسيت كل ذلك

ونسيت كل ما قالته لك أمك فى أيام الطفولة البريئة

عزيزتى باوكيس لقد أصابت أفروديتى قلبك بالنسيان»^(٢١)

لم تك إرينا سوى فتاة بسيطة، بيد أن قصيدتها المفعمة بالحنين لأيام الطفولة والإحساس الدفين بالخسارة المتزايدة بمرور الزمن قد ترك أثراً عميقاً على شعراء آخرين محترفين، بلغ بهم الحماس أن كتبوا لهذه القصيدة أبياتاً إستهلالية وتعلموا منها الكثير عن شاعرية الحياة البسيطة. لقد كانت إرينا إذن رائدة فى فن شعري سيكون له تاريخ طويل، ونعنى ذلك الشعر الذى يتناول الأمور الصغيرة. ومن نافذة القول إن الوزن السداسى المستخدم فى أبيات إرينا قد أثبت مرة أخرى صلاحيته للقيام بوظائف جديدة دائماً ودون عناء. وإذا كانت الأوزان الغنائية الأكثر تعقيداً وتطوراً فى تناول شعراء العصر الهيلينستى، إلا أن الوزن السداسى الملحمى كان لا يزال يقف على أهبة الاستعداد للقيام بأية مهمة يكلف بها. ولعل القدامى كانوا محقين ولم يغالوا كثيراً عندما قرنوا بين إسمى إرينا وسافو.

كان العصر السكندرى يمثل فترة ما بعد الذروة، فهو لا يستطيع منافسة الفترة الذهبية السابقة عليه. وإن كان ذلك لا يعنى أنه لم تنح له الفرصة للتدليل على أنه يملك القدرة على إنتاج أدب متميز كنتاج أصيل خاص به. تطلبت بعض المناسبات العامة فى العصر البطلمى وجود أغاني جماعية على الطراز التقليدى القديم، بيد أن هذا النموذج القديم نفسه كان قد عفى عليه الزمن بحيث أصبح من المتعذر إحياؤه. ومن ثم حاول الشعراء الجمع بين سلفية التراث القديم الذى يحترمونه من جهة، ومستحدثات العصر أو متطلبات الدوائر المثقفة من جهة أخرى. وكانت هذه معادلة صعبة، فمع أنه توجد عدة طرق للجمع بين هذين الجانبين

المتعارضين، إلا أن الآراء تباينت حول الطريقة الواجب إتباعها. وكان هذا هو أساس المعركة الأدبية بين أبولونيوس وكاليماخوس.

آمن أبولونيوس الرومى (القرن الثالث) بالملحمة الطويلة التى ينبغى أن تستهدف مواصلة التراث الملحمى. وإن كان من المحال أن تستخدم نفس اللغة القديمة، لا لأنها لم تعد صالحة للاستعمال، بل لأن المجتمع يتوقع دائما سماع أو قراءة المفردات التى يتعامل بها فى حياته اليومية كما أنه أيضا يتوقع التجديد باستمرار. أما كاليماخوس القورى (حوالى ٣١٠ - ٢٤٥) فقد كسر بالقصائد الطويلة، قائلا بأن «الكتاب الكبير شر مستطير» (شذرة ٤٦٥). وهاجم أبولونيوس بشدة إلى حد أن الأخير اضطر للهجرة إلى رودس ليداوى جراحه المثخنة. وقد يكون هجوم كاليماخوس هذا بدافع شخصى، بيد أنه مما لا شك فيه أن القصيدة الطويلة لم تكن مطلوبة ولا مرغوبة إبان العصر الهيلينى. فهى لم تشد إنباه أحد سوى المثبتين بتلايب التراث القديم أى السلفيين. القصيدة الطويلة برأى كاليماخوس تبدو كالعربة الضخمة ثقيلة الوزن، تسير ببطء شديد على طريق عام وسريع. أما كاليماخوس نفسه فيفضل الطرق الجانية الصغيرة. ويشبه كاليماخوس الشاعر الملحمى المغرم بالمطولات بالخباز الذى ينهى، أما هو نفسه فيتغنى بقصائد قصيرة يبدو فيها صوته كزقزقة العصافير. إنه يسعى إلى تحقيق التأثير المركز والإبهار المفاجئ. ومع أن شعره مكثف الثراء، إلا أنه ليس ثقيلا ولا متسكفا. يشبه كاليماخوس القصيدة الطويلة بالنهر الأشورى الذى قد يكون جارفا فياضا فى إنسيابه، إلا أنه يحرف معه كل القاذورات والفضلات من روث وخلافه.

يقول (النشيد الثانى ١٠٨ - ١١٢):

«كم هو جارف تيار النهر الأشورى (الفرات)

ولكنه يحرف معه قاذورات الأرض ويخلط بمائه النفايات» أما النحل فلا يقدم إلى ديمر ماء عاديًا مما هو شائع بل يفرز سائلًا نقيًا. وعذبًا فى جدول صغير رائق إنه الخلاصة وذؤابة مياه الأرض»

لقد أصاب كاليماخوس كبد الحقيقة عندما قال إن القصيدة القصيرة والسريعة هى ما يناسب العصر من شعر، ذلك أنها تهدف إلى إحداث تأثيرات أقل طموحا

من ملاحم القدامى العتيقة. كما أنها تنسجم تماما مع ذوق علماء وفقهاء العصر الهيلينستى مرهف الحس إلى أقصى حد. وجدير بالذكر أن مبدأ كاليماخوس عن ربة الشعر الرقيقة (Mousa leptalee) قد قبل به فرجيليوس في مطلع حياته وطبقه كل من بروبرتيوس وهوراتيوس.

وجد الشعر السكندري شكله المميز في الإيديليون. (eidyllion) وهو إسم يعنى صورة صغيرة متكاملة في حد ذاتها. ويمكن أن تتخذ قصيدة الإيديليون عدة صور ومسارات وقصد بها أن تنشأ أحيانا. وسيد هذا النوع من الشعر بل وأكثر شعراء الإسكندرية تجسيدا لروح العصر وتكشيفا لخصائص أدبه هو كاليماخوس، الذى كان فى نفس الوقت أحد رجال البلاط البطلمى. كان عالما فقيها تتلمذ على فيليطاس بعض الوقت. جعل من الوزن الإليجى أداة شعرية رائجة. ومن أعماله وصلتنا بعض الأناشيد وأجزاء من قصيدة «خصلة شعر بيرينى» التى ترجمها إلى اللاتينية شاعر روما عذب الغناء كاتوللوس. ووصلتنا أيضا بعض أجزاء من مليحمة كاليماخوس «هيكالى» ويقاى من قصيدة عن موت أرسينوى وشذرات من أهم قصائده جميعا أى «الأسباب» التى تتناول مختلف العادات والعبادات. ولولا عذوبة إيجراماته لقلنا أنه ليس شاعرا موهوبا بل مجرد رجل مثقف ينظم الشعر. فهو معنى بصقل أشعاره إلى أقصى حد، ويتجنب الإفراط فى العاطفة أو الزعة الخطابية. بلغ من شدة عنايته وكثير تخوفه أن سماه أحد النقاد المتأخرين «الذى لا يخطئ» وهو حكم فيه من الإدانة ما يفوق الإشادة بشاعريته. يتعامل كاليماخوس مع أساطير ميثه حتى بالنسبة لأهل عصره، مجهولة حتى لدى بعض المثقفين فى أيامه. ومن النادر أن نجد فى قصائده بيتا ينضح بالشاعر الإنسانية الدفاعة، أو يزيد من توترنا ودقات النبض فى قلوبنا. قصيدته إذن شكل آية فى النسق والجمال، ولكنه خال من مضمون مؤثر أو حيوية دافئة. لقد وصل كاليماخوس من حيث الجمال الشكلى إلى مستوى صار يمثل تحديا لمن تلاه من الشعراء، حتى أن كاتوللوس الرومانى كان يرنو إلى تقليده. بيد أن شاعر الإسكندرية من حيث المضمون لا يرقى إلى مستوى الشعلة المتوهجة والتمثلة فى قول الشاعر اللاتينى «أكرهك وأحبك» (odi et amo). ناهيك عن ما يمكن أن نقوله لو قارنا بين كاليماخوس وأسلافه الإغريق أمثال سافو والكايوس وغيرهما.

بيد أن إجرامات كاليماخوس تتميز من بين أشعاره جميعا بعمق الإحساس، حتى أن أبياته الرائعة في رثاء صديقه هيراكليطوس الهاليكارناسي اكتسبت شهرة واسعة من خلال معارضة كورى جونسون (١٨٢٣ - ١٨٩٢م) لها في قصيدته «إسونيكا» (Ionica) عام ١٨٥٨. تمس شغاف القلب أبيات كاليماخوس التي يتحدث فيها عن رجل كان يجمع الزواج من أسرة أرستقراطية أعلى من مستواه، ولم يمنعه من ذلك في اللحظات الأخيرة سوى صيحات أطفال يلعبون في الطرقات، إذ قال أحدهم لصاحبه «لا تتخطى حدودك». إنه ملمح يميز لهذا العصر ونعني إنتشار الإجرامات وإقدام الشعراء بلا تردد على الإفصاح عن مكونات النفس بصراحة تامة لم يسبق للشعر عهد بها من قبل. ازدهرت الإجرامات في الإسكندرية لأنها قصيدة إليجية قصيرة تتحدث عن موضوعات لا تستوجب أية معالجة واسعة، ولا تتطلب الدخول في التفاصيل، وإنما تستلزم رؤية واضحة وتشمل لحظة شعورية مكثفة تكثيفا مركزا. كانت الإجرامات الإليجية في الأصل تستخدم كنقش يوضع فوق القبر، أو كإهداء في المعابد. ولكنها في صورتها المكثفة قد حققت نتائج باهرة وشدت الانتباه إليها حتى قبل ازدهار الأدب السكندري. بيد أن أفلاطون في شبابه كان قد أخذ زمام المبادرة فكتب قصائد إليجية قصيرة عن الحب، ولوحظ أن الحب في هذه القصائد منسوب إلى الجيل الأقدم الذي يتحدث عنه أفلاطون في محاوراته^(٢٢). ولم يقتصر الأمر على الحب بل إن أنيتي (Anyte) من تيجيا التي ازدهرت حوال عام ٣٠٠ تنظم قصيدة إليجية عن ماعز ربطه الخدم بالحبال وجروه حول المعبد. وتقف أخرى عند راع يقدم الهدايا والقرايين إلى الإله بان وعرائس الطبيعة لأنهن زودنه بالماء. وفي نفس الفترة تقريبا يتحدث شاعر يدعى أدايوس (Addaeus) عن ثور عجوز يعتقه صاحبه من نير المحراث ويطلق سراحه لكي يرعى في البرارى ويلتقط العشب الأخضر. ومن ناحية أخرى يلاحظ وجود علاقة وثيقة بين الإجرامات الهيلينستية والكوميديا الأتيكية الحديثة ولا سيما فيما يتصل بموضوع الحب، وهي علاقة ستجد لها صدى في الصلة الواضحة بين الكوميديا الرومانية والإجرامات اللاتينية. وهذا أمر علينا أن نربطه بتأثير شاعر الإجرامات السكندرية كاليماخوس في كل من بروبرتيوس وتيبوللوس وأوفيدوس.

وكان من الطبيعي أن يتجنب أبولونيوس الرودسى نظم الإجرامات، فهي

لا تتناسب مع رؤيته للشعر (وإن نسبت إليه إحدى الإجمارات). أما كاليماخوس فقد برع في نظمها وإستطاع بها أن يحرك المشاعر، ولا سيما عندما يقول عن صديقه المتوفى هيراكلييتوس «لا زالت طيور العنديل الخاصة به حية»، ويتحدث عن أب دفن إبنه ذا الإثنى عشر ربيعا فيقول أنه في الواقع دفن «أمله الكبير» في الحياة. في حين يستخدم ثيوكريتوس الإجمارة كملحق يوجز فيه قصائده الرعوية، أو كصورة مصغرة للحياة الريفية التي يصفها ونظم قبريات لبعض الشعراء أيضا. بيد أن أفضل إجماراته هي تلك التي تتناول أمورا محض شخصية، كتلك القبرية التي نظمها عن صديقه إيوسثينيس عالم الفراسة فقال عنه «ماهر في قراءة معالم الشخصية من نظرة واحدة في العينين» (إجمارة رقم ١١). صفوة القول إن الإجمارة تصف مواقف ولحظات شعرية كان من الممكن أن تفقد قوة تأثيرها لو إمتد التعبير عنها إلى أبيات كثيرة في قصيدة طويلة. وجدير بالذكر أن الإجمارة ازدهرت من ليونيداس وأسكليبياديس في الفترة المبكرة، إلى المجموعة السورية أى أنتيباتير من صيدا وميليجروس وفيلوديموس من جادار. ولقد عاش هؤلاء الشعراء إبان القرن الأول. وفي الحقيقة فإن الإجمارة بقيت حية حتى بعد أن ماتت كل أشكال الشعر الإغريق الأخرى، فلم تتلاشى إلا مع تلاشي اللغة الإغريقية القديمة ذاتها. فلقد عاشت ما يزيد على الثمانية قرون. وتذكرنا قصائد ملياجروس عن الحب في رشاقته ورقته بالزهور التي كان هو نفسه مغرما بها. ولقد نظم لأحد أصدقائه ما كان يعتقد بأنه أول «أنثولوجيا» («مختارات» أو على وجه التحديد «مين كل بستان زهرة» كما تعنى الكلمة Anthologia حرفيا). بيد أنه تم مؤخرا العثور في رمال مصر على برديات تحوى مختارات شعرية أقدم. أما فيلوديموس فتعكس إجماراته السخاء الحسى المميز لهذه المدينة السورية التي جاء منها.

تبرم كاليماخوس بأبوللونيوس وإشتد في الهجوم عليه مع أنه قاسمه بعض العيوب. فالإشارات الثقافية المتقنة في أشعاره أكثر غزارة من إشارات أبوللونيوس. لقد تفاخر علماء الإسكندرية وفقهاؤها بالنجاح في فك طلاسم مثل هذه الإشارات الملتغزة والتي لا تضيف شيئا للشعر، بل تأخذ منه قوة التأثير وتسلبه دفء التدفق. يذهب كاليماخوس أبعد من أبوللونيوس في شغفه بإستعراض معلوماته وتوصيل دقائق الحقائق العلمية. فقصيدته «الأسباب» تتناول تفاصيل التاريخ المحلى والأسطوري

وتعالج أصول المدن الصقلية. وفي «الإليامبيات» يتحدث طويلا عن التاريخ المبكر لشجرة الزيتون ومكانتها في الطقوس الدينية. إنه قارئ نهم يترجم قراءاته شعراً، ويحاول أن يوطد علاقة التواصل مع الماضي لا بتقليد الشعراء القدامى وإنما بدراستهم والتقرب إليهم. ومع وجود تشابه ما بين قصائده وأشعار القدامى أحياناً، فإن هدفه الرئيسي يظل دائماً التجديد في الأسلوب والمجاز بصفة خاصة. وكانت محصلة محاولته هذه مفيدة ومجدية على الصعيد الثقافي، أما من الجانب الإبداعي والجمال والشعري فإن الكسب الذي حققه كاليماخوس كان أقل من أن نحس به. ذلك أن الشعراء القدامى عندما تعاملوا مع أساطير سحيفة القدم لمجحوا في موامتها لمتطلبات عصرهم، بل استطاعوا أن يعبروا بواسطتها عن أحلام وآلام هذا العصر وعن ذواتهم هم أنفسهم أحياناً. أما كاليماخوس فيعشق الأساطير القديمة لا لشيء إلا لأنها عتيقة وغريبة. ومن هذه الزاوية يمكن أن نضع أيدينا على فارق رئيسي بينه وبين أبولونيوس الذي ينظم ملحمة على شاكلة القدامى. وتقوم هذه الملحمة على موضوع قديم تدور أحداثه في أماكن بعيدة ومجهولة أى حول كولخيس على ساحل البحر الأسود. وكل ذلك يوفر التبرير الكافي للإستغراق في الأساطير القديمة. أما كاليماخوس فلم يتوافر له مثل هذا التبرير، ومع ذلك فهو يتميز على غريمه أبولونيوس بالهيمنة على مادته إلى درجة أنه لا يهدر وقتاً طويلاً في معالجة موضوع واحد مهما كانت قيمته.

يريد كاليماخوس أن يقول الكثير في أقل حيز ممكن وفي كلمات قصيرة وقليلة بل ومختارة بعناية وغير متوقعة. وعندما ينتهى هكذا سريعاً من معالجة أحد الموضوعات ينتقل على الفور إلى موضوع آخر. إنه يضع في إعتباره جمهور الإسكندرية المثقف والمرهف، والذي بفضل حصافته لا يحتاج إلى أكثر من إشارة وتضايقه كثيراً التفاصيل. ويفضل كاليماخوس أن يتجنب كل ما هو مألوف معروف ويميل إلى أن يقول مالا يمكن أن يقوله غيره. ففي إحدى^(٢٣) إنجراماته يدين «كل ما هو عام وشائع» (panta ta demosia). وإن كان قد دار جدل عنيف بين العلماء والفقهاء حول معنى هذه العبارة، وهل هو يتصل بموضوع الحب والجنس أو الفن والأدب أو المجالين معا. فالنوع العام الذي يتجنب كاليماخوس أن ينهل منه قد يعنى الشعر

المبتذل، وقد يرمز كذلك إلى المرأة المبتذلة. ومن الواضح على أية حال أنه في هذه الإيجرامات يدين الملحمة والكوميديا (والدياما بصفة عامة)، على أساس أنها فنون مبتذلة ومستهلكة لم تعد صالحة للإستعمال. ولقد تدعم موقفه النقدي من الدراما في إيجرامه رقم ٥٩ و ٤٨ حيث قال إن أحسن وسيلة لكي تفقد رفاقك أن تكتب دراما ١. وفي إيجرامه رقم ٢٨ يدين بصفة خاصة ترديد تلاميذ المدارس للمقطوعات التراجيدية الشائعة والمملة. والنقيصة الرئيسية التي يركز عليها في مثل هذه المقطوعات هي الطنطنة الجوفاء.

وعلى أية حال فإن موقف كاليماخوس النقدي من الدراما يثير الكثير من التساؤلات المهيبة. ذلك أننا لو أخذنا بما جاء في موسوعة سودا (سويداس) فإنه ينسب إليه نظم بعض المسرحيات الساتيرية والتراجيدية والكوميديية. ويفترض في هذه الحالة أنها كانت مجرد محاولات تجريبية شرع كاليماخوس فيها في بداية حياته الأدبية ثم عدل عنها فيما بعد. وبجمل القول إن كاليماخوس يعد شاعراً مجتهداً وأصيلاً، ومن ناحية الأسلوب كان دؤوباً في ممارسة التجريب. ومع أنه يتعامل مع أوزان تقليدية من الموروث الشعري، إلا أنه يعطيها توازناً جديداً وإيقاعاً مستحدثاً عن طريق إعادة الترتيب والتنسيق في المفردات والوقفات وما إلى ذلك. وهو في هذا المضمار يتفوق على غريمه أبولونيوس تفوقاً ملحوظاً مما جعله يشعر بالأفضلية والأولوية ودفعه بالتالي إلى التشدد والتشبث بموقفه.

وأطول أشعار كاليماخوس التي بقيت لنا هي الأناشيد الستة التي نظمت لتكريم بعض الآلهة. ونظمت خمسة من هذه الأناشيد في الوزن السداسي، وفيما عدا ذلك لا تشترك في شيء مع الأناشيد الهومرية. فهي أناشيد لا تتقرب بالضراعة إلى هذا الإله أو ذاك، بل تهدف إلى تسليط الضوء عليه من عدة جوانب. ومع ذلك وبعد تركيبة معقدة تتركنا في الظلام فيما يتصل بحقيقة عقيدة كاليماخوس نفسه. للوهلة الأولى يبدو لنا أنه يدخل في قلب الموضوع عندما يقول إن معبد أبوللون يهتر خشبة وخشوعاً عندما يقترب منه الإله، ولكنه لا يتقدم - أي الشاعر - أكثر من ذلك قيد أنملة. وهو يربط زيوس وأبوللون بالأخلاقيات والنظام، ويربط ديميتر بالحاصيل والغلال، بيد أن مثل هذا الربط لا يعنى الشيء الكثير. ذلك أن كاليماخوس ينظر

للألهة والمعابد نظرة الأديب المبدع، لا يعيون العابد المتبتل ولا بقلب الخاشع المتدين. إن أهم ما يشغله هو إلتقاط القصص الطريفة التى تدور حولهم والسعى بوسعه أن يضيف إليها هو ما يتناسب معها من زخرف سردي إبداعى. فلا غرو إذن أن يقضى كالمخاحوس معظم وقته وأشعاره فى الحديث عن موضوعات مثل طفولة زيوس ومولد التوام أبوللون وأرتميس فى ديلوس، وزيارة الأخير لكهوف الكيكلوبيس وما إلى ذلك مما لم يتطرق إليه الشعراء القدامى إلا لماما. وكلما كان الموضوع غريبا تألفت شاعرية كالمخاحوس الفريدة من نوعها فى سبيل الحصول على أكبر قدر ممكن من التأثير غير المتوقع. ويمكن أن نضرب مثلا على هذا الأسلوب بما يحدث فى نشيد كالمخاحوس «إلى ديمتر» حيث يقحم فيه قصة إريسبيخثون العجيبة. إذ أسقط هذا الصبي شجرة الحور فى بستان هذه الإلهة مستخفا بها وقداستها. فعاقبته عقابا شديدا وحكت عليه حكما قاسيا، أى أن لا تشبع شهيته للأكل قط. فلما أكل هذا الصبي لا يشبع جوعه بل يزداد نحولا وهزالا على الدوام. يحاول أهل البيت جميعا إشباع هذا الصبي الجائع دوما وتذهب جهودهم عبثا فيتحسر الأب الذى يرى بيته ينهار قطعة قطعة إذ إلتهم ابنه كل الأغنام والقطعان. ومن هذه القصيدة نترجم الأبيات التالية (١٠٧ - ١١٥):

«(لهذا الصبي) تخلت العربات الكبيرة عن بغالها بعد أن كان الثور السمين

الذى كانت تحتفظ به الربة هيستيا لنفسها قد إختفى

وراحت جميع الخيول، خيول السباق وخيول الحرب كذلك.

وفى النهاية راح القط (?) الذى إرتعدت المخلوقات الصغيرة لرؤيته.

والآن بينما كان منزل تريوباس قادرا على تزويده بالطعام

فإن جدرانها فقط هى التى خبرت هذا الوباء من الداخل:

فلما عجز المنزل ونضب معينه لم يجد الصبي سوى العظام الجافة ليقرضها.

وجلس ابن الملك فى مفترق الطرق متسولا

يفتش عن الفئات وما تبقى من الفضلات لدى مساعدى الطهارة وغاسلى

الصحون! »

يتخذ ميل كاليماخوس إلى كل ما هو عجيب وغريب عدة أشكال فهو أحيانا يكتفى باللعب على تنويعات موضوع مطروق من قبل فيرطه بالحياة العامة. حدث ذلك في نشيده «إلى أرتميس» حيث يجعل هذه الربة وصيحاتها من العذارى يزرن أفران هيفايستوس الواقعة في سترومبولي. وهنا يقول لنا كاليماخوس كيف أن فحيح النيران والضجيج المنبعث من الأفران قد جعل جزيرتي صقلية وكورسيكا تبكيان بصوت مسموع. وهكذا تأخذ الأحداث أفقا واسعا قد يبعث على الرهبة مع أن الكيكلوبيس يعرفون مطارقهم ويدقونها في إيقاع منظم ومنغم. وفجأة ودون سابق إنذار يقطع كاليماخوس هذا السياق ويحول مسار قصيدته في اتجاه آخر. فيقول لنا إن أى طفل من نسل الآلهة يعصى والديه أحدهما أو كلاهما يدفع أمه إلى إستدعاء الكيكلوبيس أو هرميس بقصد تخويفه، مما يجعل الطفل يضع يديه فوق عينيه من الذعر وهو يجرى ليرتمى في حجر أمه. فالآلهة تلعب هنا دور «البعبع» للأطفال! والمهم أن هذا التحول في نغمة القصيدة على نحو مفاجئ أمر فيه غرابة جذابة. وبنفس الطريقة بصمت كاليماخوس فجأة لأنه لا يريد لقصيدته أن تطول أكثر من ذلك. وهكذا فإننا ونحن نقرأ قصائد هذا الشاعر نحس بأننا نتعامل مع ساحر لا نستطيع التنبؤ بحركته القادمة.

في قصيدة «حمام باللاس» يحكى لنا كاليماخوس كيف أن الربة أثينة وإحدى صديقاتها كانتا تستحمان في نبع على جبل الهيليكون وقت الظهيرة حيث الهدوء تام والسكون غيم على كل شيء. وكان الشاب الصغير تيريسياس قد إستبد به العطش في أثناء رحلة صيد له قرب هذا المكان. جاء النبع يطلب ماءً ووقع بصره على الربة وهى تستحم عارية مما أثار غضبها فسألته في خنق شديد «من من الآلهة إستطاع أن يقودك إلى هنا؟ ألن يستطيع أيضا أن يأخذ نور عينيك؟». وعلى الفور غطت ليلة أبدية ظلماء عيني تيريسياس التمس فوقف صامتا بلا حراك، بل إرتعدت ركبته من الألم وأصابه الشلل. ووصف لنا كاليماخوس كل ذلك في إيجاز بليغ له تأثير درامى فعال. لقد حكى لنا هكذا أسطورة عمى تيريسياس العراف.

ومن العجيب أن معاصر كاليماخوس الأصغر أى إيسوفوريون من خالكيس كان صاحب تأثير أكبر منه على الأجيال التالية. مع أن ما بقى لنا من هذا الشاعر

الصغير يظهر أنه لم يعدو كونه مقلدا لكاليماخوس نفسه. لقد عاش إيسوفوريون في بلاط حاكم يوبويا وكورنثة حوالى منتصف القرن الثالث، ثم أصبح أمين مكتبة أنطاكية، ولعب شعره دورا ملموسا في العصر الأوغسطى بروما بل ترك بصماته على فرجيليوس نفسه. صفوة القول إن كاليماخوس رغم زعمه بأنه أحضر للآلهة نهرا من الشعر صافيا نقياً فإنه في الحقيقة كان مليئا بالشوائب التى عابها على أبوللونىوس حتى أن بعض مقلديه قد تفوقوا عليه أحيانا.

ورغم ما سبق أن ذكرنا عن المعركة الأدبية بين كاليماخوس وأبوللونىوس، فإن أسباب وتفاصيل هذه المعركة لا تزال من الأمور الغامضة في تاريخ الأدب السكندرى. بيد أنه من الواضح الذى لا يحتاج إلى كثير بيان أن ملحمة أبوللونىوس «الأرجونوتيكا» أو «رحلة السفينة أرجو» تعد إعتراضا صارخا على ماتادى به كاليماخوس، وثورة على مبادئه الأدبية ولا سيما قوله إن الكتاب الكبير شر مستطير. وجدير بالذكر هنا أن كاليماخوس وإراتوستينيس - خليفة أبوللونىوس - كانا من قورينى في ليبيا. يضاف إلى ذلك أن بطليموس الثالث تزوج أميرة قورينية، وقد يشى كل ذلك بوجود خلفية سياسية للمعركة الشعرية بين كاليماخوس والقورينى وأبوللونىوس الرودى، ونعنى الصراع الخفى بين قورينى والإسكندرية. وعلى أية حال تقف «الأرجونوتيكا» بمفردها وسط الأعمال الأدبية السكندرية كملحمة طويلة على الطراز القديم، وهى تعد بصفة عامة إبداعا شعريا فاشلا لرجل مثقف. فأبوللونىوس كشاعر ملحمى يستطيع أن يرسم صورة ما يقدم هذا المشهد أو ذاك، ولكنه يفشل في ممارسة التقنية الملحمية السردية. التدبير الساوى للأحداث الملحمية عنده غير مقنع، أما اللغة فتبعث على الملل. ولعل الكتاب الثالث فقط من ملحمة - وهو بدور حول قصة حب ميديا - يرقى إلى مستوى الشعر الجيد، ويسجل لصاحبه قدرا مشرفا من الأصالة. فللمرة الأولى والأخيرة في تاريخ الأدب الإغريق يجزو شاعر على أن يرسم صورة لفئة غريبة تقع في الحب نيرة شديدة، وهى فتاة تلة من كولخيس النائية ولا تمثل غمطا من الأنماط. لم يستطع أحد من الشعراء حقين أن يبارى أبوللونىوس في رسم صورة مماثلة، حتى جاء فرجيليوس أمير ر اللاتينى وحاكاه وهو يصور قصة حب الملكة القرطاجية ديدو لبطل ملحمة

آنياس. بيد أن ميديا الكتاب الثالث من ملحمة أبولونيوس «أرجونوتيكا» تفضلها بالكثير. وإذا قيل أن أبولونيوس هجر الإسكندرية مثخنا بجراح الهجوم العنيف الذى شنه عليه كاليماخوس بقصائده، فإن الشاعر المهاجر قد إنتقم لنفسه أفضل إنتقام من الإسكندرية وشاعرها المتوج كاليماخوس. لأنه بينما لا يقرأ الأخير سوى العلماء والفقهاء والدارسون المتخصصون فإن نصف الأدب الحديث ولا سيما القصة الطويلة يدين بشيء ما لأبولونيوس وملحمته.^(٢٤)

تقع «الأرجونوتيكا» فى أربعة كتب ويحكى فيها أبولونيوس قصة الفروة الذهبية ورحلة السفينة أرجو إلى كوخيس بقيادة ياسون الذى أحبته هناك ميديا. وكانت هذه الأسطورة معروفة عند هوميروس الذى أشار إليها إشارة عابرة، وإن كان ذلك لا يعنى أنها لم تشكل جزءاً مهماً من الخزون الملحمى، لأنها بالفعل تتيح فرصة واسعة للشاعر الملحمى لأن يحكى حكايات طويلة عن المغامرات المثيرة فى عالم المجهول. وإذا كانت هذه الأبيات القليلة أو تلك من هوميروس توحى بإحساسه العميق بقيمة الإنسان وتمجيده لبطلاته، فإن هذا ما نفتقده فى كل ملحمة أبولونيوس بأبياتها العديدة. فبطله ياسون يبدو كأضعف الأشباح ولا يمكن أن يكون غير ذلك، لأن المؤلف نفسه أبولونيوس هو وليد مجتمع الإسكندرية تلك العاصمة الهيلينستية والمدينة الزاخرة بزخم المدنية فأنى لمثل هذا الشاعر أن يحس إحساساً عميقاً بالبطولة الملحمية الأصيلة؟

وتضم قائمة الأبطال الذين يقودهم ياسون وكما ترد عند أبولونيوس (الكتاب الأول أبيات ١٨ - ٢٢٧) أسماء أشهر الأبطال الإغريق مثل هرقل وبيليوس وملياجروس. وهذا يعنى أن ياسون هو بطل هؤلاء الأبطال. غير أن معطيات الملحمة ككل تقول غير ذلك. فالروح الإنهزامية التى إنتابت ياسون بعد المرور بصخور السيمبلجاديس (الكتاب الثانى، بيت ٦١٩ وما يليه) لدليل واضح على عدم التحلى بالروح البطولية الحقيقية. بل هناك أكثر من مناسبة فى الملحمة ظهرت فيها هذه الروح الإنهزامية. ومنذ البداية لم يتسلم ياسون زمام قيادة السفينة أرجو إلا بعد أن رفض هرقل هذه المسئولية (الكتاب الأول بيت ٣٣١ - ٣٦٢). وحتى علاقة ياسون الغرامية بميديا تسودها روح النعفة، مما يشى بأن شخصية بطل هذه

الملحمة يمكن اعتبارها منافية للبطولة (antihero) برأى جلبرت وول. وكل هذا يعنى أن ملحمة «الأرجونوتيكا» تفتقد إلى حد كبير جوهر الشعر الملحمي الأصيل^(٢٥).

وليس هذا هو العيب الوحيد لأن الشاعر السكندري لا يفوته أن يزخرف ملحمة بفيض من معلوماته الجغرافية والعلمية وغيرها، مما يتناقض مع عفوية الشعر الملحمي الأصيل ويعطل إنسياب الحكاية البطولية ويفسد الشاعرية. يبالغ أبولونيوس في حرصه على إيراد قوائم طويلة للأبطال والأماكن الجغرافية غير المعروفة وكذا تفاصيل أخرى دقيقة وكثيرة لا لزوم لها. إن التلذذ بعرض المعارف لم يكن أمرا جديدا في تاريخ الأدب الإغريقي منذ هيسودوس، ولكنه أصبح في العصر السكندري سمة مميزة وخاصية أساسية، وكأن الشعر لا يستقيم بدون ما يحمل من هذه المعارف. لم ينتبه شعراء الإسكندرية إلى أن هذا التعامل ضار بشاعريتهم بل اعتبروه علامة على غزارة ثقافتهم، ومن ثم حرص كل شاعر على أن يتزين بهذا الزى الثقافي الفضفاض. يحس أبولونيوس أن المعلومات التي يثقل بها أبيات ملحمة تضيئ ثراء ووقارا على قصته، ولكنها في واقع الأمر زادت جفافا وحذلقة جوفاء. يضاف إلى ذلك قصور في استيعاب تقنية الشعر الملحمي نفسه، وهذا ما يتبدى من حقيقة أن «الأرجونوتيكا» ملحمة مليئة بالأحداث العرضية غير المترابطة مما جعلها مفككة، تتحرك من مشهد إلى آخر في إرتباك واضح وملموس وثون تطور ملحوظ في الحدث الملحمي ككل. يبذل أبولونيوس جهدا فائقا في رسم كل حادثة على حدة وهذا ما يقربه على نحو أو آخر من كاليماخوس، الذي استطاع في قصيدته «الأسباب» أن يربط موضوعات متباينة برباط قوى وتتابع منسجم مما أضفى على هذه القصيدة صفة الوحدة الشعرية الكلية. وهكذا يمكن أن نقول إنه لم يكن من الخطأ أن يحاول أبولونيوس نظم قصيدة طويلة بقدر ما كان الخطأ في الطريق التي سلكها لتنفيذ ذلك.

وتفاوتت الأحداث المروية في ملحمة أبولونيوس من حيث النوعية بدرجة عالية. فأحيانا يستمرى المؤلف الإنغماس في أمور صغيرة عابرة أو حتى تافهة، مما يذكرنا بأعمال النحت الهيلينستي آنذاك. يتحدث أبولونيوس على سبيل المثال عن أفروديتي فيحكى كيف أنها ذات مرة كانت تبحث عن ابنها إيروس فوجدته

يلعب في إحدى الحدائق مع الطفل جانيميديس ويتغلب عليه في اللعب بالخداع والمكر الصبيانين. فأثحت أمه عليه باللائمة لأنه يستغل سذاجة طفل صغير وقدمت له كرة صغيرة ليلعب بها معه. وهكذا تحول إيروس إلى الحب الخفيف وشديد البطش في أشعار القدامى إلى صبي مراوغ. ومرة أخرى يحكى لنا أبوللونئوس كيف أن الشاب الصغير هولاس قد إختطفته إحدى عرائس البحر المتيمة بحبه. يقص أبوللونئوس هذه الأسطورة في إيجاز درامى بديع إذ يتجنب الإنفعالات الزائفة. تصر عروس البحر لإصرارا طائشا ودافعا على الحصول على محبها بأى ثمن، فتلفه بذراعيها عندما ينزل إلى ضفة الغدير لإحضار الماء القراح وتغوص به في الأعماق.

لقد كان أبوللونئوس بطريقة أو بأخرى مؤسس الرومانتيكية إذ أراد أن يخلق عالما مختلفا كل الإختلاف عما يعرفه الآخرون وأن يصنع الخلفية المناسبة للأحداث الغريبة والعجيبة في عالمة هذا. وقلعت رحلة السفينة أرجو لأبوللونئوس مجالا رحبا لممارسة هذه النزعة الرومانتيكية. بيد أن موهبته الشعرية قد خذلته في بعض الأحيان، وارتفعت به إلى مستوى الأحداث الملحمية المروية في أحيان أخرى، ولا سيما عندما يصف كيف بذر ياسون أسنان التنين في الأرض فإنبثقت منها ثلة من المحاررين إلتحم معهم على الفور في معركة شرسة وهزمهم. لقد إنقض عليهم كالشهاب الذى يهبط من عل فيحصد بناره كل شئ يعترض طريقه، وإمتلات خطوط المحراث بدماء القتلى كما تمتلىء الجداول بالمياه الجارية. فالشهد كما يرسمه أبوللونئوس حى وواضح تبرق فيه أسنة الرملح وتسمع حوله قرعة السيوف. إلا أن المعركة الدائرة لا تشبه أية معركة من معارك هوميروس المقنعة والمكتملة، حتى ولو كانت بعيدة عن دنيا الحياة الأرضية. فمع أن هوميروس ولا سيما في «الأوديسيا» يخلق خلفية غريبة للمعارك إلا أن الطابع العام يبقى واقعيًا، لأن هناك لمسة ما من المصدقية أو إمكانية الحدوث تحوم حول مشاهد هذه المعارك. أما أبوللونئوس فتلذ له الغرابة في هذه المعارك من أجل الغرابة ذاتها. وفي الحقيقة يعد أبوللونئوس رائد هذا النوع من الشعر الذى يتعامل مع العالم غير المألوف والبعيد عن عالمنا والذى نعجب به لأنه يكسر القوانين التى تحكم دنيانا هذه.

بيد أن عبقرية أبوللونئوس لا تتألق إلا في عالم الحب إذ تشده قصة حب

ميديا لياسون وتشغله غمًا، في حين يغفل الجانب الآخر أى حب ياسون لميديا فلا يحفل به كثيرًا. ولما كان الكتاب الثالث هو الذى يعالج هذه القصة فهو أروع كتب الملحمة الأربعة جميعًا. وفيه نرى ميديا وهى لا تزال فتاة عذراء غريبة تقع في الحب من أول نظرة تلقىها على ياسون، فعندها بدى لها وكأنه سيربوس الذى قفز أمامها فجأة من أعماق المحيط. ويقول لنا أبولونيوس - ربما متأثرًا بسافو - كيف أن غشاوة ضبابية إعترت بصرها وغطت عينيها، وكيف توهجت وجنتها بنار خفية لا تراها، كما خذلتها ركباتها فلم تستطع أن تحرك ساكنًا، تسمرت وكأنها زرعت في الأرض وهى تقف أمام المحبوب. وبعد أن ساعدته في الحصول على الجزة الذهبية لامس شعرها الأشقر بيديه فجعلتها هذه اللمسة على أتم إستعداد لأن تنزع الحياة من صدرها لتبها إليه. ذاب قلبها وكأنه قطرات الندى تترقق فوق زهور الصباح. فلما نامت إلى جواره إنصهرت ميديا في شخصه جسدًا وروحًا، وأضحت على أهبة الإستعداد لأن تفعل أى شيء مهما كان من أجل الإحتفاظ به. وعندما قرر ياسون العودة إلى بلاد الإغريق وأعلن لها ذلك ببروده المعتاد، أدركت أن هذا يعنى الهجران للأبد. وهنا تفجرت طبيعتها الشرسة وميوها العنيفة في تيار جارف من التائب الحاد على جحوده. قالت له إنه إذا كان حقًا سيهجرها فلسوف تسبب له الدمار وتنتقم منه أشد الإنتقام، إذ ستضرب إلى الإيرينيات ربات التعذيب والعقاب أن يجرمنه من الأهل والوطن. وهكذا يمضى أبولونيوس في سرد قصة الحب الخالدة. وإذا كان شعراء التراجيديا قد إهتموا بالجانب المأساوى لموضوع الحب دون الالتفات إلى جاذبيته الساحرة، فإن أبولونيوس قد ألم بالجانيين وأبرزهما مستبقا في ذلك فرجيليوس الذى إقتبس منه الكثير وهو يروى قصة ديدو وأينياس في ملحمته، مع أن الملكة القرطاجنية لم تك مثل ميديا فتاة بلا تجارب بل كانت امرأة مخنكة.

كان اللقاء الأول بين ميديا وياسون يمثل لحظة حاسمة بالنسبة لتطور الحدث الملحمي في «الأرجونتيكا». ومن ثم بوسعنا أن نطرح التساؤل التالى: ماذا كان سيحدث لو لم يستجب ياسون لعواطف ميديا الفياضة نحوه عندما وقعت في حبه من أول نظرة؟ وأهم من الإجابة على هذا التساؤل المطروح أن نبدى ملاحظة جوهرية. ذلك أن عبارة مثل «وقعت في حبه من أول نظرة» لا يمكن أن نتصور

ورودها عند هوميروس، لأنها لا تتلاءم مع عائله البطولي الملحمي. أما عالم أبولونيوس فهو أقرب إلينا من حيث الجانب السيكلوجي ومن حيث تصاغر حجم الفرد. في البداية يخاطب ياسون ميديا في حذر كما فعل أوديسيوس وهو يخاطب ناوسيكيا («الأديسيا» الكتاب السادس بيت ١٤٩ - ١٨٥). أما ميديا فقد غاصت في بحر الحب من قمة رأسها إلى أخمص قدمها، وفجأة يقع ياسون هو أيضا في حبها وينظر كل منها للآخر «بإتسامات العشاق المرسومة على وجوه لامعة» (الكتاب الثالث بيت ١٠٢٤). ولقد نجح أبولونيوس في تصوير هذه اللحظة أكثر من غيره سواء من سبقوه أو من لحقوه في تناول هذا الموقف^(٢٦).

زبدة الكلام أن أبولونيوس وضع الحب في مركز الحدث الملحمي وبذلك تحتل العاطفة موقع الفعل البطولي. وإذا كان الحب واحدًا من الموضوعات المحببة بصفة عامة في الشعر السكندري، فإنه قلما بلغ عظمة وقوة معالجة أبولونيوس له. ولعل كاليماخوس لم يستشعر معنى الحب كما إستشعره وفهمه أبولونيوس الذي حقق أكبر إنجاز له عندما جعل الحب يتصدر صفحات الأدب الجاد لأول مرة في التاريخ. وهذه فكرة ورثها عنه الرومان الذين نقلوها عبر العصور الوسطى إلى عصرنا الحديث، حيث تدور الغالبية الكاسحة من الأعمال الروائية والدرامية في المسرح والسينما والتلفزيون وغيرها حول موضوع الحب.

وإذا كان كل من كاليماخوس وأبولونيوس قد إشتق لنفسه طريقه الخاص والمميز له، فإن ثيوكريتوس (٣٠٠ - ٢٦٠ تقريبًا) قد وضع «الإيديليون» - أى القصيدة الوصفية الصغيرة - في مسار متميز وأصيل إرتبط بإسمه هو دون غيره. وقد تكون لهذا المسار أصول صقلية قديمة، أى أن ثيوكريتوس تأثر بالأغاني الفولكلورية لزراع البحر المتوسط عامة وهذه الجزيرة خاصة حيث قضى أيام الطفولة والصباء. إلا أن هذا لا يتنافى مع إرجاع الفضل له في تطوير الإيديليون وربطه بالحياة الرعوية. لقد أمضى ثيوكريتوس سنوات الشباب إلى جوار فيليتاس في جزيرة كوس ثم ذهب للعيش بالإسكندرية فيما بين عامي ٢٧٦ و ٢٧٠، وإن كنا لا نعرف كم من الوقت أمضى هناك. وعلى أية حال يبدو أنه كان يحن دومًا للعودة إلى مسقط رأسه حيث الأشجار وارفة والأزهار يانعة ودائمة النضرة. بل يحس المرء أن ثيوكريتوس

نفسه لا ميناالكاس - أحد الشخصوس فى قصيدة رعوية له - هو الذى يصرخ منلهفًا وقائلاً: «آيتنا، أمى!». كان ثيوكرىتوس يعتبر أن الثروة مهما تكاثرت والقوة مهما تزايدت لا تساوى شيئًا ما لم تتوافر معها فرصة الجلوس مع الأحباء فى ظل شجرة أو حتى صخرة من صخور الوطن، بينما زرقة البحر تمتد أمام الأنظار إلى الأفق البعيد.

جرب ثيوكرىتوس مختلف الأشكال القديمة للإيديليون، إذ سبق أن صاغ به شيئًا يمتدح فيه بطليموس، ونظم فيه ثثرة عادية لبعض النسوة من عامة الناس المختلفين بأعياد الإسكندرية. بيد أنه فى هذه الحالة أو تلك أصبح الإيديليون فى أيدى ثيوكرىتوس شعرًا راقياً. ولكن الأجيال التالية أعجبت بالإيديليون الرعوى أكثر من غيره فى شعر ثيوكرىتوس. وأكثر القصائد التى حققت شعبية واسعة تلك التى حوت مباريات شعرية وغنائية بين رعاة الغنم ورعاة الماعز، وكذا القصيدة التى تحدثت عن فتاة هجرها الحبيب وتحاول إستعادته، وتلك التى تصف مهرجانات الحصاد فى كوس حيث تتردد أصداء أغنية ليكيداس رقيقة وعذبة. وفى قصائده يتحدث ثيوكرىتوس عن النباتات والحيوانات، فعنده نرى كلبًا يحل بإصطياد الدب، وتعلبًا يقوم بمناورات الدهاء والمكر مستهدفًا طعام طفل صغير. الفتيان والفتيات فى شعر ثيوكرىتوس يمثلون دفءً وحيوية. وهكذا إكتمل الشعر الرعوى فى أيدى ثيوكرىتوس بحيث صار تحديدًا ضخمًا أمام من تلوه من الشعراء، الذين لم يفعلوا شيئًا سوى السير فى دروب سبق أن طرقها هو، حتى أن «رعويات» فرجيليوس أعظم شعراء روما تعتبر نسخة باهتة ومصطنعة لأشعاره. ومن بين الشعراء السكندريين جميعًا يمكن إعتبار ثيوكرىتوس الشاعر «الكلاسيكى» الوحيد، لأنه هو الذى ألقى جانبًا كل ما تعنيه الإسكندرية وعاد للطبيعة يشرب من رحيق أزهارها العذوية والجمال.

يتفوق ثيوكرىتوس على كل من كاليماخوس وأبولونيوس فى أنه إستطاع أن يوجه موهبته الوجهة الصحيحة. وهو يتفق مع الأول فى أن القصيدة الطويلة لم تعد تتناسب مع ظروف العصر، ولم يقبل أن «تصيح ديكة ربات الفنون الذين يضيعون جهودهم عبثًا فى منافسة شاعر خيوس»^(٢٧). ولذا نظم أشعاره فى قصائد قصيرة

سميت كل واحدة منها «الإيديليون» وهو اسم تصغير يعنى «الصورة الصغيرة» كما سلف أن نوهنا. ومن خلال هذه القصيدة القصيرة استطاع ثيوكريتوس أن ينوع في الطابع والموضوع الغالبين على الشعر-السكندرى. ومع أنه يستعير بعض الأساطير من أبولونيوس مثلاً، إلا أنه بأسلوبه السردى المتميز يضفى عليها ثراء لم يكن لها من قبل. ومثال ذلك سرده لأسطورة هولاس ووصفه للملاكمة بين أميكوس وبوليديوكيس. وفي تناوله لأسطورة زواج هيلينى وطفولة هرقل يتجنب ثيوكريتوس كلا من طنطنة أبولونيوس وحيل كاليماخوس البارعة^(٢٨).

ويستخدم ثيوكريتوس لغة موسيقية مفعمة بالحياة ولكنها ثابتة واقتصادية، فهى تسد كل الاحتياجات دون تزييد. وهو يقاسم كاليماخوس حبه لكل صغيرة وميله للتفاصيل، ولكنه يدمج هذه التفاصيل فى البنية الكلية للقصيدة بحيث لا تسترعى انتباهنا أكثر من اللازم. وغاية الشعر عند ثيوكريتوس هى الإمتاع فهو لا يزعم بأنه يزود جمهوره بالحكم أو المواعظ الأخلاقية أو غير الأخلاقية. قصائده إذن مراعى خصبة للخيال الشعرى يرتع فيها المؤلف ويتلذذ بمشاهدتها الجمهور. كان ثيوكريتوس من التواضع والحكمة بحيث أدرك أن التعامل لا يضيف شيئاً للشعر بل يأخذ منه الكثير. اتخذ لنفسه موقف الحياد الإيجابى فى المعركة الشعرية لأنه أخذ من هذا الجانب وذاك ما يتلاءم مع موهبته هو. وهذه بالطبع رؤية متوازنة للأمور فإذا كان جمهور الإسكندرية المعاصر يريد حكايات أسطورية من الماضى يوفر له ثيوكريتوس ذلك بعد أن يدخل عليه من الصقل والتهديب ما يضفى عليه الجاذبية وينقذه من التحذلق.

من قبل ثيوكريتوس كان شاعر صقلى آخر قد إلتفت إلى الأشعار الريفية هناك، واستقى منها بعض الموضوعات لقصائده الغنائية ونعنى سيسيخوروس الذى سبق أن تعرضنا له فى الباب الثانى. ومع أنه فى عصر ثيوكريتوس كان فلاحو صقلية قد صاروا طبقة بروليتارية مطحونة، فقد كان لديهم تراث من الأغاني الحافلة بموضوع الحب. وفى هذا التراث وجد ثيوكريتوس مصدراً خصباً للإلهام، واكتشف عالماً مبهماً من الفن الصادق الذى يمكن بقليل من الصقل مواءمته للذوق الرفيع. ويعرف ثيوكريتوس اللهجة الدورية ولاسيا الصقلية بدرجة تسمح له بأن

يقلدها في أشعاره. وأن يحول الأغاني الشعبية إلى «إيديليات» رائعة. وكانت قصائده الرعوية هذه تمثل مخزناً تهربياً للناس الذين برموا بحياة المدينة وتاقوا إلى الإنطلاق خارجها، إلى الطبيعة البكر للتمتع بمشاهد أكثر بساطة وأقل تعقيداً مما كانوا يرونه في حياتهم اليومية. ولا يزال الرعاة في قصائد ثيوكريتوس منهمكين في أعمالهم البسيطة دون أن يجاروا بالشكوى والأنين في وجه المتاعب، بل لديهم الوقت الكافي للغماء. نعم ثيوكريتوس مغرم بتقديم مشهد رعوى ريفي رقيق وفي وسطه يجلس الرعاة يعزفون الموسيقى ويصدحون بالأغاني. وتدور معظم القصائد حول موضوع الحب كما كان الحال في الأصول الشعبية الصقلية. وقد تبدأ الأغنية بنغمة حزينة ولكنها لا تلبث أن تتحول بأنغامها إلى البهجة والمرح. وحتى عندما يلتقط ثيوكريتوس أسطورة دافنيس - الذى من المقطوع به أنه كان إلهاً موسميًا في الأصل - فإنه يبسط الأسطورة ويوصل بها إلى المستوى الذى يضمن معه التأثير في الجمهور وتحريك مشاعره وإن إقتضى ذلك حذف بعض الأشياء التى قد تعوق سبيل هذه الأسطورة إلى قلب القارئ أو السامع.

أحياناً يتنكر ثيوكريتوس نفسه وراء إحدى شخصياته، فقد حدث أن ترك الشاعر آراءه الخاصة حول القصيدة الطويلة تتسرب إلى كلام شخص يدعى ليكيداس في إحدى قصائده. ومن المحتمل أن تكون هذه مجرد إشارة عابرة إلى موضوع يشغل الناس، ويستهدف بها ثيوكريتوس دغدغة مشاعرهم واللعب بأعصابهم. ويمكن سر الجبال في عالم ثيوكريتوس الرعوى في أنه متكامل متجانس ولا تشعر وأنت تعيشه أنك بحاجة للبحث عن معانٍ أخرى غير تلك التى تتعامل معها. وثيوكريتوس - بخلاف كاليماخوس - يحب الريف الذى ولد به وعاش فيه أيام الطفولة والصبا بصقلية مروراً بسنوات الشباب في كوس. ولكنه لم يكن وحيداً فريداً في هذا الميل لحياة الريف، وإن تفرد بين شعراء الإسكندرية في أنه لم يجد نفسه كشاعر إلا في هذا المحيط الريفى. ولذا إبتدع هذا الشكل الشعرى الجديد أى الإيديليون حيث فيه نجد الحقائق المنقولة مصونة ويحتفظ بها بعيداً عن فساد المدينة وتعقيدات المتوحشة.

لعل الإيديليون الثانى هو أروع ما نظم ثيوكريتوس فهو مونولوج درامى حاد

تمارس فيه فتاة طقساً سحرياً بهدف إستعادة العشيق الذى هجرها. وتصل بها هذه الرغبة الجامحة إلى حد إذابة مسخة شمعية له لكى يتلاشى هذا الحبيب فى حبها ويلذوب فى كيانها. وهنا تحكى لنا قصة حبها وحكاية. بؤسها. ويسعى كامل يسبر ثيوكريتوس أغوار نفس هذه الفتاة المعذبة بفعل القلق والسهر، والمترنحة بين مختلف الفكر، والمندفعة بلا تردد فى طقوسها السحرية. إنها تتعامل مع قوى غامضة ليلية وعلى رأسها هيكاتى والقمر. ومع ذلك فهذه القوى الإلهية أكثر إقناعاً ومصداقية من آلهة الأوليمبوس التقليديين. لهؤلاء الآلهة الأقرب إلى روح العصر السكندرى تصف الفتاة عواصف الألم التى تهب عليها فى سكون الليل وهدوء الريح والبحر. إنها كارهة تحب عشيقها، راغبة فى عودته ولو محطماً. ويدور الجزء الأول حول الطقس السحري والوصف التفصيلي لهذا الطقس ويتخلله بين الحين والحين قول مثل البيت التالى :

« يا عجلى السحرية أعيدى لى رجلى الذى أعشقه ».

أما الجزء الثانى فيحكى القصة فى هدوء وسكينة للقمر وتقول فيه الفتاة :

« يا سيدى ربة القمر أنظرى كيف داهمنى هذا الحب ».

وفى بين الجزئين يتصاعد التوتر الحاد الذى لن تخف حدثه وتحمده شعلته إلا بإنهاء الطقس السحري نفسه. فى هذه القصيدة يرحل بنا ثيوكريتوس إلى أعماق خلفية العالم السكندرى التى تعكسها نفسية هذه الفتاة العاشقة الممزقة.

ويختلف الإيديليون الخامس عشر فى النغمة عن القصيدة السابقة ويتفق معها من حيث قوة الإقناع. ويضم حواراً بين امرأتين فى طريقهما إلى رؤية الملسكة أرسينوى أثناء الإحتفال بأعياد أدونيس. وتتسم نغمة حديثهما بالبهجة وتحمل طابع الدردشة، إذ كانت الأحداث التى تذكر فى حوارهما من النوع الخفيف والعادى، كأن تقول إحداها إنها تركت رضيعها بالمنزل أو إن الخيول هجرت حظائرها إلى حلبات السباق وما إلى ذلك. ولكن ما أن يشرع الشاعر فى نظم نشيد تكريمى لأدونيس حتى تتغير النغمة ويتحول المسار ونقرأ أبياتاً صقلية مزخرفة على الطريقة السكندرية المميزة. ويوحى لنا ذلك بأن ثيوكريتوس كان يفرق بين عالم الحياة اليومية وعالم الديانة الرسمية وهو على هذا الأساس يعد رائداً.

ولعلنا لا نتجاوز الحقيقة إذا قلنا إن ثيوكريتوس هو أكثر شعراء الإسكندرية نضوجاً وموهبة. إنه يتمتع بالقدرة الفائقة التي تمكنه من الهيمنة على عواطف الجمهور وأحاسيسه. ويتميز بشفافية تجعله قادراً على الوصول إلى جوهر الأشياء متخطياً مظاهرها السطحية. ويعبر عن كل ذلك في جملة محكة وتعبير مقتصد وأسلوب يتناسب مع المادة الأسطورية من جهة والموضوعات العصرية المستحدثة من جهة أخرى. لقد إستحق هذا الشاعر الشهرة التي نالها فعلاً. بيد أن ثيوكريتوس كغيره من شعراء الإسكندرية يتحرك في عالم ضيق الأفق، إذ لا ينطلق من منطلق قضية عامة أو رؤية كونية شاملة. يريد ثيوكريتوس مثل كاليماخوس أن يكتب شعراً مؤثراً عن الآلهة، ويبدو أن هذا الهدف كان بعيد المنال بالنسبة لكليهما. وعندما يغامر الشاعران بالتعرض للأمور العامة في ثنايا مدائحهما لبطليموس نرى كيف فقدت الروح الإغريقية (الهيلينية) الكثير من قوتها وأصالتها حتى أنها تسلم نفسها لنظام التقاليد المصرية الكهنوتية. يقول كاليماخوس (النشيد الأول بيت ٧٩ - ٨٠) :

« من صلب زيوس جاء الملوك ولا قدسية تعلق
قدسية ملوك من نسل زيوس ».

أما ثيوكريتوس^(٢٩) في الإيديليون السابع عشر (بيت ١ - ٢) فيقول :

« من بين كافة البشر دع بطليموس وحده يحمل هذه الأسماء جميعاً
الأول والأخير والوسط فهو بالفعل أفضل البشر ».

وليس لنا أن نتسرع ونتهم الشاعرين بالزيف والنفاق فقد يعينان ما يقولان فعلاً. وهذا لا يعنى أننا ننفي احتمال أنهما لا يحسان بما يقولان، بل ملزمان به على أساس أن وجودهما ذاته مرتبط بوجود الحاكم الفرد المستبد. إن المديح المبالغ فيه أو النفاق لبطليموس لا يحتوى على أى مضمون إنسانى، بل على النقيض من ذلك يبرهن على أن الإهتمام الإغريقى القديم بالقضايا الإنسانية العامة قد تلاشى وحل محله الإستسلام لرعاية الملوك. لم يتوان شعراء الإسكندرية عن الإعتناء بأدق تفاصيل فنههم وتقنياته، إلا أن شيئاً لا يستطيع أن يعيد لهم إتساع الأفق الذى تتمتع به أسلافهم فى أثينا وغيرها من الدويلات الإغريقية القديمة. لقد فقدوا الفضاء الرحب الذى سبغ فيه الشعر القديم، بل فقدوا حتى الرغبة فى إسترجاعه. حقاً

إن التحول من عالم أثينا إلى عالم الإسكندرية يعنى الانتقال من عالم بلا حدود إلى عالم محدود. قد يطرق الشاعر السكندرى - ثيوكرىتوس مثلاً - أشكالاً جديدة جذابة فى حد ذاتها، ولكنه مع ذلك يظل محدوداً بذوق الشاعر نفسه حيث أصبحت تطلعاته الشخصية هى مصدر وحيه ودافعه الأول لصناعة الشعر. وحيث انفصلت هذه التطلعات عن الأمور العامة بل وعن أية تساؤلات تتصل بمكان الإنسان فى الكون وعلاقته بالآلهة. ولعل أهم ما إحتفظ لشعراء الإسكندرية بسبب للوجود هو تعلقهم بالنماذج القديمة التى على الأقل تعلموا منها أن الأدب ينبغى أن يعالج بكل جدية. بيد أن ملاسبات العصر الجديد حالت بينهم وبين أن يكتبوا بنفس الرؤية الرجبة للقدامى. وكان عليهم أن يبحثوا عن مصادر أخرى للشعر فى حياتهم الضيقة للغاية وذواتهم الصغيرة بطبيعتها.

ولم يتوقف الشعراء السكندريون عن نظم الملاحم فريانونس الذى عاش حول عام ٢٥٠ تغنى فى ملحمة بقصة الحرب الميسينية وبطلها أريستومينيس. وأفاد منه باوسانياس الذى بذلك جعل هذه الملحمة معروفة لنا. وإعتمد عليها أيضاً المؤرخون مع أنها تقوم على الأسطورة أكثر من الحقيقة التاريخية. ولن يكتفى شعر الملاحم من الوجود لأنه سيجد فى التغنى بالبطولات الوطنية والسير المحلية متنفساً جديداً. فعندما فقدت دولة المدينة قوتها أمام نظام حكم الفرد المستبد لم يعد أمامها سوى التغنى بالماضى الأسطورى فى شعر لا يزال يحمل إسم الملحمة ويهدف إلى تمجيد المدينة وأهلها. وكلما قدم شاعر إلى مدينة ما ألقى قصيدة يمجد فيها تاريخها ليصبح بذلك موضع حفاوة بالغة.

وإذا كان الإيديليون والملحمة يقدمان متعة للمثقفين، فإن أنصاف المتعلمين قد بحثوا عن المتعة فى فن آخر هو الميموس الذى كان إما يلقى إلقاء عادياً أو يغنى. والطريقة الأولى وافدة من صقلية، أما الثانية فأسيوية الأصل وتتصل بالأغان الأيونية الأكثر تحرراً من قواعد الغناء التقليدى. وتأسست إبان القرن الثالث فرق متجولة للميموس، وتكونت هذه الفرق من ممثلين على درجة عالية من التدريب. وكان الميموس الإلقاءى عبارة عن محاكاة ساخرة لحدث من أحداث الحياة اليومية. وأفضل مثل له هو الميموس الذى نظمه ثيوكرىتوس وأعطاه عنوان «نساء سيراكوساى» وأحفقتنا رمال مصر ببرديات تحمل مجموعة كاملة من الميموس ذى

الموضوعات الأدبية نظمها الشاعر هيروداس (حوالى عام ٢٤٠) والذي كان فيما يبدو أحد أعضاء الحلقة الأدبية التى إلتفت حول فيليتاس. ونظم هيروداس قصائده الميمية هذه فى مقطوعات (scazons) وكثير منها يدور حول موضوعات غير محببة أو لا تستحق التصوير، ولكنها ذات قيمة عالية من حيث أنها تسلط الضوء على أسلوب تفكير عامة الناس^(٣٠).

وترتبط بهذا النوع من الشعر قصائد المحبون والعريضة الفاضحة وهى مؤلفات تتركز حول موضوعات خارجة عن قواعد السلوك والآداب. والمثل الصارخ على هذا اللون من الأدب المكشوف قصيدة سوتاديس عن زواج بطليموس الثانى والتى قيل إنها كانت السبب فى أن أمير البحر البطلمى باتروكلوس قام بإغراقه تخلصاً منه ومن بذائه. وبالفعل لا يمكن لمثل هذه القصيدة أن تطبع على الورق حتى فى أيامنا هذه لما فيها من ألفاظ سوقية.

ولقد إنقسم الميموس الغنائى إلى قسمين رئيسيين أحدهما يقلد روح المرح بالكوميديا، والآخر يعارض التراجيديا بصرامتها ورسائنها. والقصيدة المشهورة على لسان فتاة تقف بباب عشيقها الخائن والتى تحمل عنوان «بكاء العذراء» يمكن إعتبارها ميمية، وهى لا تعدو أن تكون مقطوعة شعرية للإلقاء المسرحى. وهناك قصيدة ميمية أخرى تعارض «إفيجينيا فى تاوريس» حيث يتحدث الملك إلى بعض الهنود الذين يرطنون بكلمات مبهمه لا تفهم. وفى هذه القصيدة يهرب أوريستيس مع إفيجينيا بعد أن ينجح فى جعل الملك يسكر حتى فقدان الوعي.

ولا يفوتنا التنويه إلى أن أصول الميموس قديمة جداً فى الأدب الإغريق فهى تعود إلى إيبىخارموس، كما أن الميموس كان قد لعب دوراً فى نشأة وتطور الكوميديا الأتيكية القديمة. ولكنه إتخذ لنفسه مساراً خاصاً فى صقلية حيث كان يمثل مشاهدًا من الحياة اليومية ويرسم أحداثاً وشخصيات نمطية. فسوفرون (حوالى ٤٧٠ - ٤٤٠) الذى كان محط إعجاب أفلاطون هو الذى كان قد بعث الحياة فى هذا الفن إبان القرن الخامس. وما لا شك فيه أن شاعر الإسكندرية الرعوى ثيوكرىتوس كان ملماً بأشعاره. وأعادت الإسكندرية إلى الميموس عهده القديم ومجده السابق، بل وأعطت له من خلال قصائد هيروداس أبعاداً جديدة. ووصلتنا من هذا الشاعر ثمانية قصائد

قصيرة منظومة في الوزن الإيامي بأسلوب يقترب من لغة التخاطب اليومية. أما الموضوعات فمأخوذة من حياة السوق ولا ينقصها التشويق الدرامي. هامى عجوز شمعاء تفشل في إقناع امرأة أخرى صغيرة السن أن تمنح حبها ونفسها لشاب رياضي يجيد المصارعة. وها هو رجل فظ يدافع عن نفسه في المحكمة بعد أن إتهم بإغتصاب عذراء. وأما هذه الأم فتأخذ ابنها إلى ناظر المدرسة لكي يعاقبه أمامها بالضرب، وسيدة أخرى تستشيط غضبا لأن خادمها - وهو عشيقها أيضا - قد خانها فتأمر بضره بالسياط وإحضاره إليها لكي تتشفى منه بكيه، ولا تنقله من برائتها سوى إحدى الوصيفات. وهناك فلاح بسيط يحلم بأن جديده قد مزق إريا إريا على يد عابدى ديونيسوس (باكخوس) المجلوبين بفضل طقوس هذا الإله الماجنة، وينتهي الحلم مع ذلك بأن هذا الفلاح نفسه يفوز بالجائزة! وهكذا كان هيروداس شاعرا واقعيًا يرسم الجانب السيء والمظلم في الحياة السكندرية بريشة لا تعرف الحياء أو الرحمة واللين. ولقد تميز هيروداس بإختياره المدروس للمفردات التي يعطى لها معنى خاصا في أغلب الأحيان.

ومارس بعض الشعراء فن المعارضة الأدبية في أشكال أكثر جدية من الميموس. فنظم تيمون الشكاك (الكلبي) قصيدة هزلية ساخرة بعنوان «سيللوى» (Silloi) يتحدث فيها عن فلاسفة آخرين بعضهم أحياء وآخرون من الموق. ونشر كراتيس الكلبي معارضة لا بأس بها لهوميروس وتحمل عنوان «جعبة الشحاذ» يمجّد فيها ذلك الرمز الكلبي للفقر كملاذ وحيد وآمن أمام الرجل الصادق الأمين، وحيث يشبهه بجزيرة عامرة تبرز فجأة في أعالي البحر المضطرب بسبب فوضى كونية شاملة. وقصيدة كراتيس هذه رغم أنها معارضة إلا أنها تحمل طابع الجدية، وربما تعكس اتجاهها نحو إعادة إحياء الشعر كوسيلة للتعبير عن الأفكار الجادة. ولعل ذلك ما يلزمنا بالإشارة مرة أخرى إلى قصيدة كليانثيس الرواقى «نشيد إلى زيوس» التي تمثل علامة بارزة ومميزة في تاريخ الشعر الدينى الإغريق، لأنها تختلف عن الأناشيد الملحمية التقليدية وأغانى النصر القديمة والتي كانت تنظم للإلقاء في مناسبات معينة. ونظم كيركيداس من ميجالوبوليس (حوالى ٢٩٠ - ٢٢٠) قصيدة يحض فيها أصدقاءه على مواجهة أو تجنب خطر قيام ثورة إجتماعية متمردة بالعمل على علاج المرضى والعطف على الفقراء.

[illegible]

Имя	Возраст	Пол
Иванов	25	М
Петров	30	М
Сидоров	35	М
Смирнов	40	М
Тихонов	45	М
Васильев	50	М
Кузнецов	55	М
Левченко	60	М
Михайлов	65	М
Новиков	70	М
Осипов	75	М
Попов	80	М
Рябенко	85	М
Соловьев	90	М
Трофимов	95	М
Федотов	100	М
Харченко	105	М
Цыганов	110	М
Чайков	115	М
Шаров	120	М
Щербинин	125	М
Юрьев	130	М
Яковлев	135	М
Зайцев	140	М
Ильин	145	М
Климов	150	М
Колесников	155	М
Кореньков	160	М
Кудряков	165	М
Курочкин	170	М
Лавров	175	М
Лазарев	180	М
Леонов	185	М
Лопухин	190	М
Лукин	195	М
Лыткин	200	М
Майоров	205	М
Мамонтов	210	М
Мельников	215	М
Мещеряков	220	М
Морозов	225	М
Мухоморов	230	М
Мясников	235	М
Назаров	240	М
Никифоров	245	М
Носов	250	М
Овчинников	255	М
Озеров	260	М
Осипов	265	М
Орлов	270	М
Орловский	275	М
Осипов	280	М
Осипов	285	М
Осипов	290	М
Осипов	295	М
Осипов	300	М
Осипов	305	М
Осипов	310	М
Осипов	315	М
Осипов	320	М
Осипов	325	М
Осипов	330	М
Осипов	335	М
Осипов	340	М
Осипов	345	М
Осипов	350	М
Осипов	355	М
Осипов	360	М
Осипов	365	М
Осипов	370	М
Осипов	375	М
Осипов	380	М
Осипов	385	М
Осипов	390	М
Осипов	395	М
Осипов	400	М
Осипов	405	М
Осипов	410	М
Осипов	415	М
Осипов	420	М
Осипов	425	М
Осипов	430	М
Осипов	435	М
Осипов	440	М
Осипов	445	М
Осипов	450	М
Осипов	455	М
Осипов	460	М
Осипов	465	М
Осипов	470	М
Осипов	475	М
Осипов	480	М
Осипов	485	М
Осипов	490	М
Осипов	495	М
Осипов	500	М
Осипов	505	М
Осипов	510	М
Осипов	515	М
Осипов	520	М
Осипов	525	М
Осипов	530	М
Осипов	535	М
Осипов	540	М
Осипов	545	М
Осипов	550	М
Осипов	555	М
Осипов	560	М
Осипов	565	М
Осипов	570	М
Осипов	575	М
Осипов	580	М
Осипов	585	М
Осипов	590	М
Осипов	595	М
Осипов	600	М
Осипов	605	М
Осипов	610	М
Осипов	615	М
Осипов	620	М
Осипов	625	М
Осипов	630	М
Осипов	635	М
Осипов	640	М

۳۵ مشکل

شفرات برديّة عثر عليها في رمال مصر وهي تحمل نصا
من ميميات هيروداس بعنوان «العلم»

٤٩٥

ولقد أثر الشعراء السكندريون تأثيراً ضخماً على الرومان، إذ وفروا لهم الشكل الشعري وأمدوهم ببعض الموضوعات. بيد أن الرومان لم يجدوا في شعراء الإسكندرية ما كانوا يفتقدونه أي جوهر الحس الشعري. واضطر شعراء روما أمثال لوكرتيوس وكاتولوس وفرجيليوس إلى البحث عن هذه الشاعرية المفقودة في ذواتهم وتجاربهم الخاصة ومجتمعهم الإيطالي جنباً إلى جنب مع النماذج الإغريقية الكلاسيكية من هوميروس إلى شعراء القرن الخامس.^(٣١)

٣ - أحوال النثر

للهولة الأولى يظن المرء أن العصر الهيلينستى هو عصر النثر لأن العلوم قد حققت إزدهارا ملموسا، ولأن المعارف إتسعت دائرتها، وأخيرا لأن العقلانية سادت وتفوقت على الوجدانية. بيد أن نظرة فاحصة لحالة النثر السكندري كفيلة بأن توضح لنا أنه من حيث التطور لا يفضل الشعر، وليس قادرا على مجازاة المتطلبات الجديدة، ولا يحاول حتى إحياء المجد القديم للنثر الأثينى فى مجالات الخطابة والتاريخ والفلسفة، وإن شق لنفسه بعض القنوات الصغيرة المستحدثة.

لقد أتت الخطابة القضائية على البقية الباقية من الخطابة البلاغية. أما الخطابة السياسية فقد حققت بعض الإزدهار الذى إستمر قرنا من الزمان بعد موت الإسكندر الأكبر. كان كل من دينارخوس (حوالى ٣٦٠ - ٢٩٠) وديموخاريس (حوالى ٣٦٠ - ٢٧٥) ابن خطيب أثينا المفوه ديموستينيس مجرد بقايا لعصر الخطابة المجيدة. بيد أن ديميتريوس الفاليرى (المولود حوالى ٣٥٠) قد أفلح فى أن يشق لنفسه طريقه الخاص. وإستطاع أراتوس من سيكيون (٢٧١ - ٢١٣) أن يحرك بخطبه البليغة المجلس الأخرى كما لم يفعل ديموستينيس نفسه بالمجلس الأثينى. وللأسف لم تبق لنا منه خطبة واحدة ولا يتسنى لنا بالتالى أن نعرف كيف تحقق له ذلك. غير أن بلوتارخوس يتكفل بتزويدنا ببعض المعلومات عنه، ومنها نعرف أنه تجنب الشكليات وإرتحل خطبه وقال ببساطة شديدة ما يفكر فيه. ومن ثم فلإن الناس الذين كانوا قد سئمو الخيل البلاغية بهرهم وشد إهتمامهم هذا الأسلوب الجديد وفغروا أفواههم وهو يستمعون إليه. وأهم خطبه التى حفظ لنا بوليبيوس موجزا لها هى خطبة تنادى بالوحدة الإغريقية فى مؤتمر عقد فى نوباكثوس عام ٢١٧.

ورويدا رويدا زحف المرض على الخطابة السياسية أيضا فأصابها بأعراض الخيل البلاغية وقضى عليها إبان القرن الثانى قضاء مبرما. وكثر عدد أساتذة هذا الفن،

وكان هيجيسياس من ماجنيسيا - الذى عاش فى منتصف القرن الثالث - قد عمل بحماس على نشر الأسلوب الآسيوى المزركش، ذى الفقرات المسجوعة واللفظ المنمى والشكل المهندم. أما هيرماجوراس من تيمينوس الذى عاش فى منتصف القرن الثانى فقد ألف كتابا يمثل علامة بارزة فى تيار العودة للأسلوب الأتيكى. وإذا كانت للبلاغة فوائدها فى تعليم الناس كيف يرتبون أفكارهم، فإنها قد صارت لعنة من لعنات العصر الهيلينستى. لأن الناس صاروا يعتبرون أن الأسلوب والشكل هما كل شئ، أما المحتوى والجوهر فلا شئ. المهم أن تعرف كيف تقول ما لديك مهما كان تافها لا أن تقول شيئا مهما. وهكذا يمكن أن نشبه البلاغة الشائعة فى العصر الهيلينستى بأساليب الصحافة الرخيصة والسينما المبتذلة أو برامج التلفزيون الهزيلة فى عصرنا الحديث. وصارت لهذه البلاغة الهيلينستية المتفشية مبادئها ومضارها التى تبثها بين الناس المتلهفين بدورهم على المزيد من المعلومات عن القراصنة ومغامراتهم (على سبيل المثال)، بدلا من الإهتمام بشئون حياتهم العامة.

واحتمل التاريخ مركز الصدارة فى النثر الأدبى السكندرى. فبعد الفتوحات الآسيوية على يد الإسكندر الأكبر شاهد العالم الهيلينستى ولفترة جيلين نتاجا تاريخيا لا بأس به. وللأسف مرة أخرى لم يصل لنا شئ من هذا النتاج ولا نعرفه إلا من خلال معلومات غير مباشرة. فثلاثا نحس بأن هناك تيارا جديدا أوجدته فتوحات الإسكندر ويتمثل فيما كتبه بطليموس الأول (٢٨٨ - ٢٨٣ تقريبا) عن الإسكندر نفسه من وحي بعض الوثائق الرسمية وتعليقاته هو شخصيا. وهى تعليقات جاءت فى شكل مذكرات يكتبها شخص رافق الإسكندر فى بعض حروبه. وهذا شئ جديد فى عالم التاريخ، فلأول مرة نرى رجلا يياشر هذا العمل بتدوين ما يعرفه وما رآه بعينه أى يقوم بعملية تسجيل للأحداث والوقائع. وبالمثل وصف نيάρχوس رحلته التى قام بها قبل عام ٣١٢ فترك لنا أكثر المذكرات التاريخية جدارة بالثقة. وكل هؤلاء كانوا من أصدقاء الإسكندر ورفاق صباه. ولا شك أنهم تأثروا بأسلوبه فى الحياة. فإريستوبولوس من كاساندرى كان أحد الحرفيين المرافقين للإسكندر، وكتب فيما بين ٢٩٤ و ٢٨٨ مذكرات مشبعة بمعلومات جغرافية ممتازة. وبالإضافة إلى هؤلاء كتب الكثيرون عن الإسكندر فإماتلات كتاباتهم إما بالمديح الزائفة أو بالشائعات المغرضة بالإضافة إلى الخزعبلات.

وبعد عام ٢٦٤ بقليل كان تيمابوس من تاورومينيوم (حوالي ٣٥٦ - ٢٦٠) قد أكمل تاريخه الكبير عن إغريق الغرب والذي يؤرخ لهم حتى ذلك العام المذكور. ومارس هذا الكتاب تأثيراً ضخماً طيلة قرنين من الزمان. ويبدو أن تيمابوس كان مثقفاً ثقافة واسعة ورحالة جاب بلدانا كثيرة ومجتهدا لا يشق له غبار في جمع الدلائل الوثائقية. ولكنه في حدود ما نعلم أيضاً إفتقر إلى عمق التفكير والتحليل وخضع للأسلوب الآسيوي المزرکش واستهدف التأثير البلاغي. فإساق وراء العجائب يحكيها والأساطير الغربية يقصها، ولو أن له الفضل في تبني فكرة التأريخ بالدورات الأولمبية. وهي فكرة شاعت بعد ذلك واستخدمها بوليبيوس وكاستور. وحاول دوريس - الذي كان يوماً ما طاغية ساموس - أن يدخل هو أيضاً تجديدًا ما عندما كتب تاريخ الفترة الواقعة بعد موقعة ليوكترا عام ٣٧١ وحتى عام ٢٨٠. وتمثل هذا التجديد في محاولته أن يضفي على تاريخه السمة الدرامية وعنصر التشويق. ثم يأتي نيمفيس من هيراكليا البونطية الذي نشط حوالي عام ٢٨٠ وأرخ لـ خلفاء الإسكندر ولم يبق لنا منه شيء. ويبدو أن تاريخه عن مسقط رأسه هيراكليا كان على درجة معقولة من الجودة. وفي أثينا كتب ديبلوس (Dyillos) تاريخاً لبلاد الإغريق من الحروب المقدسة (الأمفيكتيونية)^(٣٧) حتى موت كاسندر عام ٢٩٨. ومن المرجح أنه ترك بعض البصمات على كتابات ديودوروس الصقلي. أما ديميتريوس الفاليري الذي سبق أن تعرضنا له كخطيب فقد كتب تاريخاً لحكمه في أثينا. ولكل من ديموخاريس وديميتريوس البيزنطي وبروكسينوس وبيرهوس من إبيروس كتابات تاريخية متفرقة.

ولعل أعظم مؤرخ ظهر في الخمسين سنة التالية لموت الإسكندر الأكبر هو هيرونيوموس من كارديا الذي كان صديقاً - وربما قريباً - ليومينيس من كارديا. فبعد موت الأخير خدم هيرونيوموس في بلاط أنتيجونوس الأول وديميتريوس وجوناتاس إما كقائد أو كمدير إداري. ويشمل تاريخه الفترة من موت الإسكندر الأكبر (٣٢٣) حتى موت بيرهوس (٢٧٢ وربما حتى عام ٢٦٣). وله تأثيرات ملحوظة على ديودوروس الصقلي وأريانوس وبلوتارخوس. وهو يتبع الأسلوب الذي تبناه بلوتارخوس بعد ذلك في التأريخ أي بسنوات الحملة. وتبدو شخصياته جديرة بالثقة

وهذه ظاهرة نادرة في كتابات ذلك العصر. ولكنه أهمل الأسلوب لأنه كان حريصا على نقل الحقيقة كما رآها والأحداث التي شارك في صنعها. لقد ضرب المثل إذن على أن من يقوم بدور نشط في الحياة العامة هو وحده القادر على كتابة التاريخ بصورة جيدة. ولم تستطع الدولة السيليوكية الآسيوية ولا مصر البطلمية أن تقدم لنا مؤرخا في مستواه.

وقبل أن نصل إلى بوليبيوس نشير على عجل إلى ثلاثة مؤرخين هم فيلارخوس الذى أكمل تاريخ دوريس وأراتوس من سيكيون وسوسيلوس، الذى يعد ضياع تاريخه عن هانيبال خسارة حقيقية ولا سيما أنه كان قد ذهب في حاشية هذا القائد القرطاجنى إبان غزوته لإيطاليا.

ويظهر بوليبيوس من ميجالوبوليس (١٩٨ - ٢١٧ تقريبا) تنواری إلى الظل بقية أسماء المؤرخين فهو مؤرخ القرن الثانى بلا منازع. كان نشطا في عالم السياسة ومؤيدا متحمسا للإتحاد الذى يقبل السيادة الرومانية على بلاد الإغريق في مقابل الاحتفاظ بالاستقلال الذاتى للدويلات الإغريقية. ولكن الموقف الحياذى للحلف الأخرى - الذى كان بوليبيوس أحد زعمائه - إبان الحرب المقدونية دفع روما إلى الشك في هذا الحلف. وكان بوليبيوس نفسه أحد الأسرى الألف الذين أقتيدوا إلى روما بعد موقعة بيدنا (١٦٨). وهناك تعرف على باناتيوس وسكيبو إميليانوس ثم عاد إلى بلاد الإغريق عام ١٤٦. يحكى تاريخه قصة «العالم غير المأهول» من عام ٢٢١ إلى ١٤٦. ولم يبق من هذا المؤلف الكبير سوى الكتب الخمسة الأولى وفقرات طويلة من الكتب الأخرى. أخذ عنه المؤرخ الرومان الشهير تيتوس ليفيوس الكثير. ويعتبر بوليبيوس أن المؤرخين إفوروس وتيايوس قد سبقاه بالكتابة في بعض النواحي، ولكنه يعطى وصفا تمهيدا لبلاد الإغريق وروما لكى يسد الفجوة بين تيايوس وعام ٢٢١. وينفر بوليبيوس من الحيل البلاغية ولا يشق في الأعاجيب المثيرة. وقد لا تسر قراءة بوليبيوس بعض الناس لأن أسلوبه صارم يشبه أسلوب الوثائق الرسمية أو البلاغات العسكرية. وهو يقطع روايته بين الحين والآخر ليستطرد في مناقشة أمور عسكرية تفصيلية كان يمكن أن تأتى في الملحق أو في الحواشى لأى كتاب يؤلفه مؤرخ حديث. ويستخدم بوليبيوس السجلات الرسمية كلما إستطاع إلى

ذلك سيلا ولكنه لم يدرّب على البحث العلمى تدريبا كافيا. وعقلية بوليبيوس عقلية سياسية ومع ذلك لا يصف لنا الدستور الأخرى. وهو لا يتخذ موقف الحياد لأنه ينحاز لحزب ما من الأحزاب الأخية، وله موقف معن بالنسبة لأيتوليا ومقدونيا كما أنه متعصب لروما. بيد أنه حاول أن يكون منصفاً بالنسبة لهانيبال - لا قرطاجنة على أية حال. على أن حصرنا هذه العيوب يؤكد عظمة عمله ككل. لقد وضع لكتابه موضوعاً ضخماً أعطاه أبعاده الكاملة. وتلعب روما دور البطولة الرئيسية فى تاريخه لأن موضوعه الأساسى هو التوسع الرومانى فى عالم البحر المتوسط. وهكذا يعد تاريخه ملحمة نثرية لعصر البطولة الرومانية. ويشى تاريخه بأن صاحبه قد فهم العصر ورجاله كما نفذ إلى جوهر الشخصية الإغريقية والروح الرومانية. ويستطيع بوليبيوس أن يرسم صوراً جميلة عندما يشاء، كما حاول دائماً أن يبحث فى أسباب الأشياء وإن لم تكلل كل محاولاته بالتوفيق، وهو لا يتحاشى الأحكام الأخلاقية. وأبرز ما حققه بوليبيوس فى مجال التأريخ أنه أكد بما لا يدع مجالاً للشك أن هدف التاريخ الرئيسى هو الحقيقة.

وواصل بوسيدونيوس (١٣٥ - ٥٠ تقريباً) تاريخ بوليبيوس فكتب تاريخاً مليشاً بالتفاصيل وإتسم أسلوبه بقدرة هائلة على التصوير. بيد أنه ظهر بمظهر المؤرخ البسطحى لأنه حكى عدة عجائب وغرائب. وجاء وصفه للكلمات على نحو يكشف عن عدم مقدرة على سبر أغوار الشخصية. ومع أن يوليوس قيصر قد عاد إلى هذا الوصف فى كتاباته، فإن هذا لا يعنى سوى أن قيصر نفسه يعانى من نفس العيب. وفى تاريخ بوسيدونيوس لا نحس بكاتب عظيم يقف خلف ما نقرأ. يبدو ذلك من التبرير الذى يقدمه لإلضمام أثينا إلى ميثريداتيس فى حربته ضد روما. فهو لا يشرح طبيعة وسبب الكراهية التى أثارها روما، بل يحكى كيف أن شعباً صغيراً آمناً ومسالماً كان قد أمضى قرناً من الزمان دون حروب ينهض فجأة لخوض غمار القتال حتى الموت ضد روما - كما فعلوا من قبل ضد إكبركسيس - فقط لأن سوسطائى طلب منهم ذلك!

وكان نيكولاوس الدمشقى مؤرخاً أفضل وأكثر فلسفة. ولد حوالى عام ٦٤ كان يعمل فى بلاط كليوباترا السابعة ثم إنتقل إلى خدمة الملك هيروديس الكبير (هيرود)

وصار من أخلص أعوانه ومحبيه على حساب مشاعره لخدمته الأولى. نشر ترجمة ذاتية بالإضافة إلى سيرة تمجيدية لشباب أوغسطس وتاريخ عالمي في مائة وأربع وأربعين كتاباً، يبدأ من أقدم العصور وينتهي بموت الملك اليهودي هيروديس الكبير (٧٣ - ٤). ولقد وصف بالتفصيل الأحداث التي عاصرها وعاشها بنفسه مما يعطى لكتاباتة أهمية كبرى لا يعرضنا عن فقدانها سوى ما إقتطفه منها المؤرخ اليهودي فلافيوس يوسيفوس (٣٧/٣٨ م - ١٠٠ م) في كتابه «الآثار اليهودية» المنشور عام ٩٤/٩٣ م في عشرين جزءاً. ولقد إحتفظ لنا هذا المؤرخ اليهودي بهذه المقتطفات في الأجزاء من الرابع عشر إلى السابع عشر. كما أنه إعتمد في مقدمة مؤلفه الآخر «عن الحرب اليهودية» على تاريخ نيكولاس الدمشقي. وإلى الأخير يرجع الفضل في بقاء سيرة هيروديس الكبير معروفة للجميع في حين نسبت شخصيات أخرى أعظم منه.

ولا نعرف شيئاً عن تاريخ أجاثارخيديس من كنيديوس المكتوب حوالى عام ١٢٠ ويدور حول العالم كله. وربما يكون كتاب تياجينيوس السكندري «عن الملوك» تاريخاً للأنساب المقدونية الملكية وهو مكتوب حوالى عام ٢٠. وكتب أبولودوروس من أرمينيا (٤) تاريخاً لبارثيا وصلتنا منه بعض الشذرات. أما ديودوروس الصقلي (كتب فيما بين عام ٦٠ و ٣٠) فقد وضع مؤلفه «المكتبة التاريخية» إبان عصر أوغسطس المبكر، وأثبت أنه كمؤرخ لم يكن كفاء للمهمة التي تصدى لها برغم المتعة التي يشعر بها المرء وهو يطالعها. وفي الواقع فإن مستوى هذا الكتاب يتباين ويتأرجح بين الجودة الملموسة والرداءة الظاهرة، وذلك وفق مستوى الكاتب الأصل الذي يلخصه أو ينقل عنه ديودوروس. ومع ذلك فله الفضل في معرفتنا بأشياء كان من المتوقع أن لا تصلنا عنها أخبار قط، ولولاه ما سمعنا مثلاً بأسماء إيامبولوس وهيرونيوس.

وفي العصر الهيلينستي ظهرت أشكال أخرى للكتابة الأدبية. ففي بداية القرن الثالث حاول كاهنان هما بيروسوس (Berossos) من بابيلون ومانيثو المصري أن يعرفا الإغريق بتاريخ بلديهما. وإن كانوا قليلين هم الإغريق الذين حاولوا بالفعل التعرف على تاريخ «البرابرة». ولقد كان تقويم سايس أى تقويم السنة المصرية بمهرجاناتها

مكتوبا باللغة الإغريقية وشائعا منذ عام ٣٠٠. وجدير بالذكر أن كاليماخوس عرف
وقد إحدى القصص البابلية. وإبان حكم بطليموس الأول كتب هيكتاتايوس من
أبديرا وصفا لمصر. وفي فترة لاحقة كتب شخص يدعى مناندروس تاريخا لفينيقيًا.
أما ألكسندر بوليبيستور من ميليتوس فقد جمع عام ٥٠ الكثير من أدب الإغريق
والأجانب. وهناك أيضا قائمة طويلة بتواريخ محلية خاصة بمدن شتى كتبت في هذا
العصر. بيد أن أبرز الأسماء في القرن الثاني هو بوليمنون من إليون (طروادة) الذي
أمضى نصف حياته يقرأ ويفحص النقوش والوثائق الخاصة بالكثير من الدول. وبعد
أن حصل على معلومات قيمة شرع يكتب عن أسس وآثار وعادات العديد من
المدن والدول. وكان كاتباً موثقاً به إلى حد بعيد وإن لم يبق لنا منه شيء. ولعل
فقدان مؤلفه يعد خسارة جسيمة بل أكبر الخسائر بعد مؤلف هيرونيموس. ولقد
قلده الكثيرون واعتمد عليه باوسانياس إعتقادا كبيرا يفوق ما يعترف به. وكان
إراتوستينيس القوريني (٢٧٥ - ١٩٤ تقريبا) تلميذ كاليماخوس قد كتب دراسة
تاريخية حولية. وفي عام ١٤٤ نظم أبوللودوروس الأثيني هذه الحولية شعرا
واستخدمها كاستور من رودس (مات عام ٤٢) وهو يجمع قوائمه الحولية. وكذا أفاد
منها كل من فارو ويوليوس أفريكانوس الذي اعتبره إيوسيبوس رائدا له. وهكذا
يمكننا أن نمسك بخيط متصل يبدأ من إراتوستينيس وينتهي عند إيوسيبوس.

تميزت مدرسة المشائين - خلفاء أرسطو - بالإقبال الشديد على جمع الحقائق،
ومن ثم كان طبعيا أن يتعاملوا مع التاريخ من البداية. فكتب ثيوفراستوس تاريخا
للأبحاث العلمية وكتب آخرون توارخا للطب والرياضيات. ثم جاء تلميذان من
تلاميذ ثيوفراستوس هما دوريس المؤرخ الذي سبق أن أشرنا إليه وخامايليون من
هيراكليا البونطية فوضعا أول تاريخ للفن والشعر. وكتب ديكايارخوس حوالى عام
٣٠٠ كتابا مهما بعنوان «حياة هيلاس» و«دستور إسبرطة» وربما يكون الأول بمثابة
تاريخ ثقافى للإغريق. على أية حال فقدت هذه المؤلفات جميعا. أما مؤلف
ثيوفراستوس «الشخصيات» والذي سبق أن ألقينا إليه فيعد نوعا من التاريخ
الإجتماعى وقد وصل إلينا^(٣٣).

وكان لإهتمام المشائين بالتاريخ وجمع الحقائق أثر سئ لأنهم زادوا عن الحد

مما دفعهم إلى الخلط بين الحقيقة والخيال دون تمييز، بل وإماتات كتاباتهم بالفضائح والشائعات. وتجسدت كل تلك المساوىء في كتاب كليارخوس من سولى والسذى يحمل عنوان «السير». ومن الذين إنشغلوا بكتابة السير نذكر ساتيوس الذى كتب حوالى عام ٢٢٠ سيرة ليوريديس فى شكل حوار. ونذكر كذلك هيرميوس من أزمير وهو تلميذ كاليماخوس. وتتمتع هذه الكتابات جميعا بالسطحية إلا أن بلوتارخوس أعطى لها قيمة عالية عندما إعتمد عليها كمادة خام صنع منها أعمالا أدبية رائعة^(٣٤). ولعل أهم كاتب للسير إبان العصر الهيلينستى هو المثال أنتيجونوس من كارستوس الذى مات بعد عام ٢٢٥ وكتب سيرا لفلاسفة القرن الثالث. وبقيت لنا منه بعض الشذرات التى حفظها فى مؤلفه ديوجينيس لارتيوس.

ومن الملاحظ أن الجغرافيا الهيلينستية بدأت علما وإنتهت إلى الأدب. وتعطينا «جغرافيا» إراتوستينيس وصفا للعالم الذى عرفه، وهو وصف جيد فيما يتصل بالبحر المتوسط وفتوحات واكتشافات كل من الإسكندر الأكبر وساتروكلين وميجاستينيس ويثياس. كانت الحدود والعالم فى جغرافيا ذلك العصر تقريبية تخمينية لأنه على سبيل المثال لم يعرف شئ محدد عن شبه الجزيرة الأفريقية (آنذاك) ولا شبه الجزيرة الهندية ولا بلاد الشرق المعروفة بإسم جانجيس (Ganges) ولا شمال أوروبا وآسيا. بيد أن الوصف الذى أعطاه إراتوستينيس لما وراء ما بين النهرين من الأراضي الآسيوية ظل هو المرجع المعتمد لفترة طويلة من الزمن. وكانت عقلية المؤرخ بوليبيوس النفعية هى التى لفتت أنظار الناس لفوائد الجغرافيا الوصفية. وترك معاصره الأصغر أجاتارخيديس من كنيديوس وصفا ممتازا لساحل البحر الأحمر وشعوبه الغربية، وإعتمد فى ذلك على صعوده إلى أعالي مصر الجنوبية^(٣٥). وكتب أبوللودوروس من أرمينيا عن باكثيريا وتركستان الصينية. أما أركيدوروس من إفيسوس الذى عاش حول عام ١٠٠ وكان رحالة واسع النشاط فقد أنجز كتابا شاملا ومفيدا إعتمد فيه على السابقين. إنه مؤلف غنى بالتفاصيل فهذا ما شهد به سترابون. وجدير بالذكر أن الأخير قد أفاد أيضا من بوسيدونيوس ولا سيما فيما يتصل بوصف شعوب غرب أوروبا والثروة المعدنية فى أسبانيا وكذا المناطق البركانية فى آسيا الصغرى. ونقل سترابون عن ديودوروس وصفه الشيق لعجائب بلاد العرب.

ومع أن سترابون (٦٤ ق.م - ٢١ م تقريباً) من أماسيا نشر «الجغرافيا» إبان عصر الامبراطور تيبيريوس، فإننا نشير إليه هنا لأنه يعد من قلة الجغرافيين الذين ندين لهم بالكثير. وبوسعنا أن نصف كتابه على أنه الكلمة الأخيرة أو أغنية الختام للروح الهيلينستية. ومن خلال كتابه هذا يمكن أن نلقى نظرة وداع على العالم الإغريق وهو يتلاشى ماضياً إلى عالم الظلال. وليس سترابون جغرافياً أصيلاً، لأنه يجسد ويقلد كل ما قاله سابقوه، ولكنه يكتب ما يكتب بعوى كامل وإدراك شامل لوظيفته ومهنته وقدره. ومع ذلك فمن المحتمل أن تقيّمنا له كان سيتغير كثيراً لو أن بأيدينا الآن مؤلفات أرثمدوروس وبوسيدونيوس. كم كنا نتمنى أن يكون موضوع سترابون هو الممالك الهيلينستية في أوج ازدهارها لا فترة إنهارها. وكما كنا نتمنى أن يسهب في وصفه لبكتيريا ويوجز الحديث عن الملوك الهيلينستيين الصغار عملاء روما وأذئابها! ومع ذلك فإن الكم الهائل من المعلومات التي جمعها سترابون وسجلها ترقى إلى مستوى أن تكون نظرية جغرافية لا تغفل حتى إقتصاديات المدن الإغريقية. وسترابون هو الذي عرف عن أعماق آسيا - لا ساحلها فقط - ما لم يعرفه أحد بعده حتى ظهر الرحالة الحديث ماركو بولو. في كتابه نلمح عظمة الإسكندرية ورودرس ونلم بشيء ما عن النظام الإجتماعي في البنغال ونطلع على أحوال ملوك كابادوكيا الذين شغلوا أيضاً مناصب الكهنوت. وفي كتابه أيضاً نشاهد حيل والأعيب سجرة الهند، ونتعرف على كاهنات جرمانيا، ونستمتع بوصف مهرجانات طراشيا وبلاد الفرس العجيبة. وبصحبة سترابون يمكن أن نستكشف بريطانيا غرباً والبحر القزويني شرقاً، فنراقب معه الشمس الذي يقتل تمساحاً، أو نقطف معه أزهار الزعفران من أحراش كوركيرا (كورفو)، أو نسير ببطء شديد خلف النعامة النوبية، أو نطارِد في سرعة أرناب أسبانيا. حقاً إن كتاب سترابون هو الوحيد الجدير بأن يخلف تاريخ هيرودوتوس الوصفى.

ومن الجغرافيا الوصفية إنبثقت إبان العصر الهيلينستي صورة فريدة لفن القصة يمكن أن نسميه «حكايات الرحالة». وكان أنتيفانيس من بيرجي هو الذى وضع النموذج عندما ألف قصة قال فيها إنه سافر إلى بلد ما شديدة البرد إلى حد أنه أثناء الخريف تتجمد كلمات المرء في الهواء أثناء خروجها من الفم فلا يسمع الناس

ما يقول إلا بعد أن تلوب الثلوج في مطلع الربيع !! وألف هيكاتايوس كتاباً عن الهيربوريين (أهل سيبيريا؟) وألف أموميتوس كتاباً آخر عن أوتارا كوروس (Uttara Kurus) في الهياالايا وكلاهما يسير على منوال أنتيفانيس. ولعل «القصة الحقيقية» التي أوردها لوكيانوس تعد أصلاً من أصول مغامرات السندباد البحرية. وجنبا إلى جنب مع هذا التيار شاعت الحكايات الأسطورية الرومانتيكية كقصة أيناس وتأسيس مدينة روما. ولقد استمر هذا التيار في خيط متصل إل تقطه جيفرى من مونوث إبان العصور الوسطى وأوائل عصر النهضة الأوروبية^(٣٦). بيد أن أهم إنجاز تم في تلك الفترة هي قصة الإسكندر الأكبر الرومانتيكية التي شاعت في أواسط العامة. وهي قصة بلغ من تعقدها أنها تتناقض في جزئياتها التفصيلية مع بعضها البعض. بل إنها خلطت عناصر شتى مأخوذة من مصر وبابلون وبلاد الإغريق وغيرها. وقيل عن النسخة الإغريقية لهذه القصة الشعبية أنها لم تكتمل إلا في القرن الثالث الميلادي، وإن كانت بذرتها قد تولدت إبان العصر الهيلينستي أى قبل ذلك بستة قرون. ولقد إنتشرت هذه القصة في مساحة جغرافية شاسعة إمتدت من مالايا وسيام شرقاً إلى فرنسا وبريطانيا غرباً.

ولا يفوتنا قبل أن نختم حديثنا عن النثر أنه أخذ أشكالاً عدة ومتنوعة نذكر منها الرسائل الحقيقية أو الوهمية مثل رسائل الإسكندر الأكبر وأنتيجونوس جيوناتاس وغيرها. وهناك المحاورات الخيالية بين الشخصيات التاريخية. ولا ننسى هجائيات مينيبوس من جادارا التي إزدهرت حوالى عام ٢٨٠ واتكأ عليها لوكيانوس كثيراً. وهي تجمع بين النثر والشعر والسرد والحوار والهزل والجد. وإنشغلت فئة من الكتاب بجمع القوائم، مثل قائمة بأسماء خطباء أثينا العشرة، وقائمة أعاجيب الدنيا السبعة وهكذا. حتى أن أحدهم أجهد نفسه في حصر من بلغوا من العمر مائة سنة، وآخر أعد قائمة بالممتنعين عن المسكرات إمتناعاً قاطعاً ثم نشأت فكرة قصة الحب الرومانتيكية التي تتحدث عن ثنائيات العشاق المشهورة مثل هيرو ولياندروس، سافو وفاؤون، نيسى وبيراموس، ستراتونيكى وأنطيوخوس الأول وهلمجرا. وغنى عن البيان أن هذا قد مهد الطريق أمام نشأة ما سماه الرومان «القصة الإغريقية». وهناك كتاب عن التجميل كان من الطبيعى أن ينسب إلى كليوباترا السابعة.

وأما الكتاب الذى لا نجد مفرًا من الإشارة إليه بسبب ما خلفه من شرور فهو ذلك الذى ظهر إبان القرن الثالث بعنوان « فنون المجون فى الماضى ». ويزعم مؤلفه بأنه تلميذ سقراط أى أنه أريستسيوس. ويكفى أن ننوه إلى أن هدف هذا الكتاب الرئيسى هو أن يلصق أكبر قدر ممكن من الفضائح بالأسماء المشهورة فى التاريخ.

ولا يمكننا أن نغفل الإشارة ولو على عجل إلى أن العصر السكندرى هو العصر الذهبى للعلم الإغريق فى كافة الفروع. فتقدمت الرياضيات، إذ شهد القرن الثالث إنجازات إقليدس (Euklides) السكندرى وأرشميدس (Archimedes). ويتقدم الرياضيات تقدم علم الفلك أيضًا فظهر مؤسس نظرية أن الشمس هى مركز الكون أى ما يعرف بالنظام الشمسى ونعنى أريستارخوس من ساموس (وهو غير الناقد الهومرى المعروف الذى سبق أن ألمحنا إليه). وكذلك ظهر هيارخوس من نيكايا إبان القرن الثانى. أما أشهر علماء الإسكندرية الذى يعرفه عامة المثقفين فى عصرنا الحديث فهو كلاوديوس بطليموس الذى مات عام ١٧٨ م وكان عالمًا فلكيًا ومنجمًا وجغرافيًا، أفاد مما خلفه علماء الإسكندرية البطلمية. وفى الطب برع السكندريون فى مجال التشريح الذى شمل الجهاز العصبى. وعلى الفور يتبادر إلى الذهن إسم كل من هيروفيلوس (ازدهر أوائل القرن الثالث) ومعاصره إراسيستراتوس فالأول عرف على أنه أبو علم التشريح والثانى هو أبو علم الفيسيولوجيا. وهناك الكثير من الأسماء التى يمكن أن تذكر هنا، ولكننا نكتفى بالإشارة إلى من يرجع له الفضل فى حفظ تراث الإسكندرية الطبى أى جالينوس (١٢٩ - ١٩٩ م) الذى رغم أن معظم كتاباته قد فقدت فإن ما بقى منها يمثل الكثير من المجلدات كما أن العرب عرفوه وأفادوا من دراساته الكثير بعد أن ترجم الكثير من مؤلفاته حين بن إسحق^(٣٧).

الخاتمة

وبعد... فلعل القارئ الكريم قد تبين معنا كيف أن الأدب الإغريق يعد بحق تراثاً إنسانياً علمياً وخالداً من حيث الشكل والمضمون. فالأدب الإغريق من جهة هو الذى قدم للإنسانية بعض الأشكال الأدبية التى لم تكن معروفة من قبل. ووصل بهذه الأشكال - وكذا تلك التى كانت معروفة على نحو أو آخر لدى شعوب وحضارات أقدم - إلى درجة من الكمال والجمال بحيث يمكن اعتبار أى تطور طرأ عليها بعد العصر الإغريق ضرباً من التدهور. ومثال ذلك ما حدث للشعر الملحمى بعد هوميروس وما أصاب المسرح بعد سوفوكليس.

ومن جهة أخرى إنشغل الأدب الإغريق فى جدية تامة بقضايا الوجود الإنسانى الجوهرية. وهو بذلك قد دلل على أنه أدب يصلح لكل مكان وزمان وعلى أنه جدير بالخلود والعالية. ومن أهم هذه القضايا التى تمثل المحتوى الرئيسى للأدب الإغريق قضية العلاقة بين الإنسان والآلهة، وصلة الأرض بالسماء، ومسألة ما وراء الطبيعة أى عالم الميتافيزيقيا والغيبيات. وكذا نظام العمل فى هذا الكون وفكرة العدالة ومشكلة المستقبل الذى يعد لغزاً مغلقاً بالنسبة للإنسان. وتأمل الكتاب والأدباء الإغريق كثيراً فى طبيعة الفن الذى يمارسونه ووظيفته أيضاً. ولسنا بحاجة إلى تبيان أن هذه القضايا التى فجرها الأدب الإغريق منذ حوالى ثلاثين قرناً من الزمان لا تزال هى شغلنا الشاغل نحن أبناء القرن العشرين وفى كل أرجاء المعمورة.

وهناك قضية أخرى حضارية شغلت الأدباء الإغريق من أولهم إلى آخرهم ونعنى قضية التعامل مع التراث. فهوميروس له ما يسبقه من موروث ملحمى شفوى تناقلته أجيال عدة، قبل أن يجمع شتاته هذا الشاعر المبدع ويصوغ منه ملحمتيه «الإلياذة» و«الأوديسيا». بل إن هذا الموروث الملحمى الأقدم من هوميروس كان

على الأرجح ذا أصول شرقية، أى مقتبسًا من حضارات الشرق القديم التى أرسلت إشعاعاتها إلى بلاد الإغريق عبر ساحل آسيا الصغرى. المهم أن أسلوب التعامل مع التراث هو من القضايا الملحة على أذهان الأدباء الإغريق عبر جميع العصور، فسطروها فى صفحاتهم. وإذا كنا قد قلنا أن هوميروس قد ورث عن من هم أقدم منه أغاني البطولة الملحمية وتقنيات الإنشاد الشفوى، فإنه هو نفسه بمرور الزمن قد أصبح بملحميته الخالدين التراث الرئيسى والنبع الفياض الذى نهل منه كل من جاء بعده ابتداء من أتباعه الملحميين إلى هيسودوس الشاعر التعليمى فشعراء الأغاني الفردية والجماعية. ثم جاءت الدراما وإتكتأت على الملاحم الهومرية إلى الحد الذى جعل أيسخولوس أبا التراجيديا يقول إن مسرحياته ليست سوى الفئات المتبقى من مائدة هوميروس الحافلة. ولقد احتلت هذه القضية الحضارية - أى الصراع بين القديم والجديد - بؤرة إهتمام الشاعر الكوميدي أريستوفانيس فكانت هى الموضوع الرئيسى فى كثير من مسرحياته ولا سيما «الضفادع» و«السحب». أما فى العصر السكندرى فقد نشطت حركة قوية لإحياء التراث القديم، إما بالدراسة والتحقيق والتعليق، وإما بالمعارضة والتقليد. ولذا إندلعت معركة شعرية كبيرة بين كاليماخوس نصير التجديد وأبولونيوس الرودى سلفى النزعة ومحب القديم.

وهكذا فإن الأدب الإغريق الذى نعتبره تراثًا عالميًا إنسانيًا يعلمنا هو نفسه كيف نتعامل مع التراث. ومنه نعرف أن هذه المسألة ليست وليدة إيماننا هذه - كما قد يظن البعض - بل قديمة العهد لأنها متصلة بفكرة الزمن وتقادمه الواردة فى أسطورة العصور عند هيسودوس.

ولقد أناد الأوروبيون المحدثون كثيرًا من هذا الدرس الإغريق. وفى مطلع عصر النهضة قامت حركة إحياء الدراسات الكلاسيكية بعد أن إنطلقت شرارتها الأولى - ككل شئ فى عصر النهضة - من إيطاليا. ثم إمتدت نيران هذه الحركة الإحيائية إلى فرنسا وإنجلترا وأسبانيا وألمانيا. وتبلورت المدرسة الكلاسيكية الجديدة فى الأدب والفنون. ولعله من المفيد أن نذكر هنا أسماء بعض أقطاب هذه المدرسة. فمن إيطاليا نذكر بترارك وبوكاشيو ودانتى ثم سكاليجر وجيامبا تيسا جيرالدى المقلب بإل شينثيو. ومن فرنسا نذكر إتين جوديل وروبير جارينيه وبوالو ثم كورنى

وراسين ومولير. ومن إنجلترا نذكر توماس كيد وكريستوفر مارلو وبن جونسون ثم شكسبير. وأما من ألمانيا فنكتفى بذكر جوتشيد وليسنج ثم شيللر وجوته وكذا إرازموس الهولندي. هؤلاء هم مؤسسو الكلاسيكية الجديدة في عصر النهضة. قام بعضهم بتحقيق النصوص الإغريقية واللاتينية وطبعها مما وسّع رقعة الثقافة الكلاسيكية، وترجم آخرون الكثير من هذه النصوص إلى اللغات الأوروبية الحديثة. وأعاد الأدباء المبدعون نثرين كانوا أم شعراء صياغة الأساطير القديمة، وأحيوا رموزها وصورها الشعرية ومحتواها الفكرى والفلسفى. وساروا على هدى من المعايير النقدية القديمة. صفوة القول إن عصر النهضة الأوروبية الذى بدأ ينفض التراب عن التراث الإغريق (الرومان) القديم وإنتهى إلى الكشف عن كنوزه الدفينة أخذ من ذلك دفعة قوية نحو عصرنا الحديث، بكل ما فيه من إنجازات أدبية وفنية بل وتكنولوجية.

وبالنسبة لعلنا العربى وعلاقته بالتراث الكلاسيكى، فإننا ننوه إلى بعض الحقائق المهمة. لقد رأينا فى الصفحات الأولى من كتابنا هذا أن جذور الأدب عند الإغريق وكذا أساطيرهم وفنونهم تمتد إلى أعماق التربة الشرقية هناك حيث ازدهرت حضارات مصر وما بين النهرين وفينيقيا وغيرها. ومن ثم يمكن القول بأن إستيعابنا للتراث الإغريقى (الرومان) سيفيدنا بلا شك فى تقييم حضارتنا الشرقية نفسها.

ومن جانب آخر نعرف جميعاً أن العرب المسلمين كانوا على إتصال وثيق إبان عصرهم الذهبى بالتراث الإغريقى (الرومان) فنقلوا عنه ما نقلوا. بل إن بعض الترجمات العربية للنصوص الإغريقية كانت هى الركيزة الرئيسية فى حركة إحياء التراث الكلاسيكى بأوروبا الناهضة. وكل ذلك يعنى أن تراثنا العربى الإسلامى لم يكن بمعزل عن التفاعل مع حضارة الإغريق والرومان وآدابهما.

أما فيما يتعلق بأدبنا العربى الحديث والمعاصر فحرى بنا أن ننوه - وفى ضوء ما تقدم - إلى بعد النظر الذى تحلى به روادنا الأوائل الذين دعوا منذ بداية هذا القرن إلى ضرورة الإهتمام بالأدب الإغريقى والرومانى. فرفاعة رافع الطهطاوى وأحمد لطفى السيد وطه حسين وتوفيق الحكيم وأحمد شوق وغيرهم قد عادوا إلى التراث الكلاسيكى واستلهموه أو نهلوا منه، كل وفق طاقته وإتجاهاته. بيد أننا نلاحظ أن

هؤلاء الرواد جميعاً قد توسطوا في إتصالهم بالأدب الإغريق والرومان باللغات الأوروبية الحديثة، فلم يتقنوا اللغة الإغريقية أو اللاتينية أو لم يتعلموها قط. ولم يكن هذا ميسوراً لهم. فعرفتهم بالتراث الكلاسيكي إذن معرفة غير مباشرة. ونرى من جانبنا ضرورة تخطى مرحلة «التوسط» هذه والانتقال منها إلى أفق التعامل المباشر مع التراث الكلاسيكي في لغتيه القديمتين. ومن هنا تأتى ضرورة التفكير في وضع بعض القواميس والموسوعات الكلاسيكية كبداية قوية لعقد هذه الصلة المباشرة.

وعلى أية حال فإن صفحات أدبنا المعاصر لازالت تحاول التقرب من الأدب الإغريق الرومان بصورة أو بأخرى. فالمسرح العربي - حديث العهد نسبياً - قد نجح في الارتباط إلى حد ما بالمسرح الإغريق. ويكفى أن نشير هنا إلى أنه قد أصبح لدينا الآن ما يمكن أن نسميه «أدب العربي»، بمعنى أن أديب الإغريق قد انضم إلى أسرة الشخصيات التراثية على خشبة مسرحنا إذ ظهر في أربعة مسرحيات عربية حتى الآن*. أما بالنسبة للشعر العربي الحديث والمعاصر فإن المتصفح لدواوين أبي القاسم الشابي وعلى محمود طه وأبي شادي ونازك الملائكة ويدر شاعر السياب** وعبد الوهاب البياتي*** وأدونيس ونزار القباني وصلاح عبد الصبور وغيرهم سيجد أن شخصيات ورموزاً أغريقية كثيرة - لا سيما تلك المتصلة بأسطورة بروميثيوس سارق النار*** - تتربع على عرش الوحي والإلهام بالنسبة لـ شيطان هؤلاء الشعراء. بل إن الأسطورة الإغريقية ورموزها قد ارتبطت لدى البعض بفكرة التجديد في الشعر العربي المعاصر.

* انظر د. أحمد عياد: «أدب بين أصوله الأسطورية ومهمه الوطنية على خشبة المسرح المصري» مجلة البيان الكويتية - أعداد ١٥٥ (فبراير ١٩٧٩) ص ١٦ - ٢٢، ١٥٦ (مارس ١٩٧٩) ص ٥٢ - ٥٩، ١٥٧ (أبريل ١٩٧٩) ص ١٤٦ - ١٥٦، ١٥٨ (مايو ١٩٧٩) ص ٩٨ - ١٠٧.

** انظر لنفس المؤلف: «على هامش الأسطورة الإغريقية في شعر السياب» مجلة فصول المجلد الثالث العدد الرابع (يوليو - أغسطس - سبتمبر ١٩٨٣) ص ٣٧ - ٤٦.

*** انظر لنفس المؤلف «عبد الوهاب البياتي وحرائقه الشعرية» مجلة الكويت عدد ١٦، ص ٣٦ - ٤٣ وص ١١٤.

**** انظر لنفس المؤلف «سارق النار وملهم الأشعار» مجلة السدوحة القطرية العدد ٨٧ (مارس ١٩٨٣) ص ١٤٢ - ١٤٦.

٥١١

وفي هذا الصدد ونحن نلفت أنظار المتخصصين إلى هذه الظاهرة الإبداعية
وندعوهم إلى ضرورة مواكبتها ومتابعتها بالرصد والبحث والتقصي، ثم بالتقييم أو
التقويم فلإننا من جانب آخر نتوجه بالدعوة إلى القائمين على شئون التعليم والتثقيف
- ولا سيما في الجامعات المصرية والعربية - أن يزدوا من إهتمامهم بالدراسات
الكلاسيكية وأن يعملوا على نشر هذه الثقافة على أمل أن نحقق لأدبنا وتراثنا
القوميين أفقا عالمياً وإنسانياً أوسع وأرحب.

* * *

قائمة بالمختصرات المستخدمة في الحواشي

A J P	: American Journal of Philology
C R	: Classical Review
Epeteris	: Epistemonike Epeteris tes philosophikes Scholes tou panepistimeiou Athenon = Scientific Annals of the faculty of Philosophy, Athens University
H S C P	: Harvard Studies in Classical Philology
Ibidem	: The same reference = نفس المرجع
Idem	: The same author = نفس المؤلف
J H S	: Journal of Hellenic Studies
Landmarks	: C. M. Bowra, Landmarks in Greek Literature
Op. cit.	: Opus citatum / the work previously mentioned = سبق الإشارة إليه
Passim	: في أماكن متفرقة
Polesis	: H. D. F. Kitto, Polesis. Structure and Thought
R E G	: Revue des Etudes grecques
Y C S	: Yale Classical Studies

حواشى الباب الأول

Plato, *Ion*, 539 d (١)

Herakleitos, *Homerika Problemata* (Quaestiones Homericae), Teubner 1910; cf. Rose, (٢)

Handbook of Greek Literature, pp. 15, 355.

(٣) الناقد المعنى هنا هو إما كاسيوس لونيونيوس أو ديونيسيوس لونيونيوس أو غيرهما عن ينسب إليهم الكتاب الذى يحمل عنوان « فى الأسلوب الرفيع » (Peri Hypsous) راجع :

Longinus, «On the Sublime» , with an English translation by W. H. Fyfe, Loeb Classical Library, reprint 1973

(٤) عن المشكلة الهومرية أنظر :

Wace & Stubbings (edd.), *A Companion to Homer*, pp. 234 – 265 (by J. A. Davison).

وجدير بالذكر أن المشكلة الهومرية قد تركت أصداء واسعة النطاق عميقة الأثر فى دراسات المشرقين وفى ملامتهم مرجليوث الذى كان بدوره الأستاذ الملهم لعميد الأدب والنقد العربيين طه حسين. ومن ثم لم نلنا لا نغالى إذا ربطنا بين المشكلة الهومرية بخاصة والدراسات الكلاسيكية بعامة من جهة ونظرة طه حسين فى الشعر الجاهل من جهة أخرى. ونأمل العودة لدراسة هذا الموضوع بالتفصيل مستقبلا إن شاء الله.

Kirk, *The Nature of Greek Myths*, pp. 276 ff; cf. P. Walcott, *Hesiod and the Near East* (٥)
(Cardiff 1966) passim.

وعن الأصول الشعبية للملاحم هوميروس أنظر :

R. Carpenter, *Folktales, Fiction and Saga in the Homeric Epics* (University of California Press, reprint 1974) passim

Pausanias, *X*, 7, 1 ff. (٦)

Herodotos, *V*, 58, 2 (٧)

ومن تأثير الحضارة الفرعونية والفينيقية على الإغريق بوجه عام راجع : -

M. I. EL Saadani, *Graeco-Egyptian Relations in the Light of the Egyptian and Egyptianizing plastic figures found on Greek sites (945-525 B. C.)*, PH. D. Dissertation (in Greek with summary in English), submitted to the Faculty of Philosophy, Athens University 1980, passim esp. pp. 29- 31, 69, 92, 103.

R. Drews, «Phoenicians, Carthage and the Spartan Eunomia» AJP, Vol 100 no. I (1979), pp. 45-58

وانظر كذلك :

د. أحمد غزال : «تطور الفن الإغريقي في العصر الهيلاني والتأثيرات المصرية»، مجلة «عالم الفكر» الكويتية المجلد الثالث عشر عدد ٣ (١٩٨١) ص ٥٧ - ٧٢. إيمانويل فليكوفسكي (ترجمة فاروق فريد) : أوديب وإخسنتون، القاهرة ١٩٧٠. وقارن فيما يلي الباب الثالث حاشية رقم ٧٩ حيث نناقش الأصول الأسطورية لأوديب.

وكما عن تأثير الحضارة الفينيقية على هوميروس عبر الحضارة الموكينية فأنظر :

M. P. Nilsson, Homer and Mycenae (Cooper Square Publishers Inc, New York 1968) pp. 119-158.

G. S. Kirk, The Songs of Homer (Cambridge at the University Press 1962) pp. 3 - 51, 55 ff. Epinomis, 987e (٨) (مجهول المؤلف ولو أنه ينسب أحيانا إلى أفلاطون)

D. L. Page, The Homeric Odyssey (Oxford 1955) Ch. Vi; cf. Idem, History and the Homeric Iliad (University of California Press 1972), passim. (٩)

هذا ويغلب الميل نحو ربط هوميروس بالتاريخ والآثار في دراسات كل من د. عبد اللطيف أحمد على ود. لطفى عبد الوهاب يحى. أنظر للأول : التاريخ اليوناني. العصر الهيلاني (بيروت ١٩٧٤ - ١٩٧٦)، وبالنسبة للثاني فأنظر حاشية رقم ١٥

Cicero, De Oratore, iil, 137 (١٠)

Bowra, Landmarks, p. 23 (١١)

Kitto, Poiesis, p. 116 (١٢)

(١٣) يعنى إسم «الإلياذة» (Ilias) «قصة إليون» أو «إليوس» (Ilion, Ilios) وهما الإسمان الأصليان للمدينة التي عرفت في وقت لاحق بإسم طروادة (Troie وباللاتينية Troia) وهو الإسم الأشهر وإن كان في الأصل يعنى المنطقة المحيطة بالمدينة لا المدينة نفسها.

(١٤) يعنى إسم «الأوديسيا» (Odysseia) «قصة أوديسوس» كما نقول «الأوريسيا» عن قصة أوريسيتيس وهكذا.

(١٥) تعد حادثة ثيريسيتيس هذه في «الإلياذة» من أشهر الموضوعات، ويتردد ذكرها كثيرا في الأدب الأوروبي الحديث لأنها ترمز إلى ما يلاقه أفراد العلة عندما يقومون في وجه الملوك أو يتناولون عليهم. ويناقش د. لطفى عبد الوهاب يحى هذه الحادثة في بحثه «عالم هوميروس» مجلة «عالم الفكر» الكويتية المجلد الثالث عشر عدد ٣ (١٩٨١) ص ٤٢ - ٤٧. هذا ويعمل الدكتور لطفى عبد الوهاب في دراسته عن هوميروس إلى ربطه بالتاريخ والآثار، قارن حاشية رقم ٩.

(١٦) يبدو أن إسم «هيلي» نفسه ليس إغريقيا صميا - كما هو الحال بالنسبة للكثير من أسماء الآلهة والإلهات والأبطال في الأساطير الإغريقية - وهناك دلائل كثيرة على أن هيلي كانت في الأصل إلهة ترتبط بعبادتها

بفكرة الخصرة والخصوبة في الطبيعة. وعرفت هكذا في بلاد الإغريق فيما قبل الغزو الدوري. وتعد من الأمثلة القليلة في الأساطير الإغريقية على نزول قوة إلهية من مرتبة الألوهية إلى مرتبة البشر العادية أو على الأقل إلى مرتبة الأبطال. كانت هيليني في الأصل تعبد كإلهة حامية للأشجار وتحمل لقب «ربة الشجر» (Dendritis). وقيل أن شجرة ما في إسبرطة كانت تسمى «شجرة هيليني» المقدسة. هذا وهناك رواية أسطورية أخرى تقول إن نهاية هيليني كانت عنيفة، إذ شقت فوق شجرة تماماً كما حدث بالنسبة للخاضعات الخائنات في قصر أوديسيوس. وربطت الأساطير كذلك هيليني بالطيور، فقيل إن زيوس أبها كان قد تنكر في هيئة طائر البجع ليصل بأماها ليدا. وقيل في رواية أخرى أن هيليني ولدت من بيضة. ولما كانت الحضارة المينية في كريت مليئة بشخصيات إلهية على هيئة الطيور، فإن ذلك قد يشي بأن هيليني جاءت إلى بلاد الإغريق عبر كريت من بلاد الشرق وتراثه الأسطوري.

(١٧) هنا يتذكر القارئ العربي قول أمير الشعراء أحمد شوقي:

وطى لوشغلت بالخلد عنه نازعتني إليه في الخلد نفسى

وراجع مقالنا «بمضغون اللوتس وينسون الوطن» بمجلة القاهرة الأسبوعية العدد الخامس (٥ مارس ١٩٨٥) ص ٩.

(١٨) لم يكن هوميروس ناقداً أى لم يكتب دراسات نقدية نظرية في الفن والشعر، وما كان له أن يفعل ذلك وهو المبدع الأول. بيد أننا يمكن أن نستنبط بعض المعلومات عن موقفه النقدي من تحليل أشعاره، ويمكن التعرف على رأيه فيما يتعلق بطبيعة الشعر ووظيفته. راجع د. أحمد عثمان «أغاني نقدية من هوميروس حول طبيعة الشعر ووظيفته» مجلة «الثقافة» القاهرة عدد ٣٨ (نوفمبر ١٩٧٦) ٦٢ - ٦٦

Nilsson, History of Greek Religion, pp. 144-146 (١٩)

(٢٠) عن فكرة التآليه في الفكر الإغريقي الرومان بصفة عامة وعند سوفوكليس وسينيكسا بصفة خاصة أنظر:

Etman, the Problem of Heracles' Apotheosis, passim

Cf. Guthrie, The Greeks and their gods, pp. 117-128 (٢١)

Nilsson, History of Greek Religion, pp 148 ff. (٢٢)

Kitto, Poiesis, pp. 143-144 (٢٣)

(٢٤) راجع حاشية رقم ١٨

(٢٥) عن التقنيات الشفوية للشعر الملحمي الإغريقي بصفة خاصة ولدى كافة الشعوب القديمة والحديثة بصفة عامة راجع.

G. S. Kirk, Homer: The Meaning of an Oral Tradition, in «The Classical World» edited by D. Daiches and A. Thorlby (Aldus Books London 1972) pp. 155-171

M. Parry, L'Épithète traditionnelle dans Homère, Paris 1928 repr, in A. Parry (ed.) The Making of Homeric Verse (Oxford 1971) passim

- J. B. Hainsworth, *The Criticism of an Oral Homer*, JHS 90 (1970), pp. 90-98
- D. Lohmann, *Die Komposition der Reden in der Ilias*. Berlin: De Gruyter 1970, *passim*.
- M. S. Jensen, *The Homeric Question and the Oral - Formulaic Theory*, Museum Tusculanum Press, (Copenhagen 1980) pp. 36 ff.
- J. A. Notoupolos, *Studies in early Greek oral Poetry*, HSCP 68 (1964) pp. 1-77.
- C.M. Bowra, *Heroic Poetry* (London, Macmillan 1952) pp. 330 - 367 esp. pp. 355 - 356.
- C. D. Biebyck, *The African heroic Epic*, Journal of the Folklore Institute 13, 1976) pp. 5-36
- (٢٦) عن تقنيات هوميروس راجع :
- Wace & Stubbings (edd.), *A Companion to Homer*, pp. 19-214 (By J. A. Davison)
- وقارن د. أحمد عتيان : «الوزن الساتوري والأصول المحلية للأدب اللاتيني» مجلة الشعر القاهرة عدد ١٨. (أبريل ١٩٨٠) ص ٥٠ - ٥٧.
- (٢٧) بطل هذه الملحمة هو هرقل انظر : سينيكّا «هرقل فوق جبل أويتا» ترجمة وتقديم د. أحمد عتيان، سلسلة من المسرح العالمي الكويتية عدد رقم ١٣٨ (مارس ١٩٨١) ص ١١-١٠٩ وقارن :
- Etman, *The problem of Heracles' Apotheosis*, pp. 43-44, 56, 109, 202.
- Lesky, *History of Greek Literature*, (transl-into Greek) pp. 132-138, Huxley, Greek (٢٨) Epic Poetry, *passim*.
- Aristotle, *Poetica*, 1454 b I (٢٩)
- (٣٠) عن نصوص الأناشيد الهومرية أنظر :
- Hesiod, *The Homeric Hymns and Homerica*, with an English translation by H.G. Evelyn White, Loeb Classical Library 1914, reprint 1974.
- P. Friedländer & H.B. Hoffleit, *Epigrammata*, p. 54 no. 53. (٣١)
- G. Buchner & C.F. Russo, *Accademia Nazionale dei Lincei, Rendiconti* 1955, pp. (٣٢) 215 ff.
- cf. Nilsson, *History of Greek Religion*, pp. 182-3 (٣٣)
- (٣٤) عن التشاؤم في قصائد هيسودوس وعلاقة ذلك بتراجيديات أيسخولوس ولاسّا «بروميثيوس مقيداً» أنظر :
- F.Solmsen, *Hesiod and Aeschylus* (Cornell University Press 1949), pp. 124 ff.
- (٣٥) راجع د. أحمد عتيان : «هيسودوس وطبيعة الشعر التعليمي»، مجلة «الشعر» القاهرة عدد ١٩ (يوليو ١٩٨٠) ص ٣٩-٤٥.
- (٣٦) قارن أدناه.
- Quintilianus, *Inst. Orat.*, X, 1, 52. (٣٧)

حواشى الباب الثانى

(١) عن معنى هذه الكلمة وإشتقاقها وعلاقتها بكلمة «كلاسيكى» (Classicus) انظر: د. أحمد عتّان «طه حسين ومستقبل الثقافة الكلاسيكية في مصر»، مجلة «الكتاب» القاهرية عدد ١١٩ (أكتوبر ١٩٧٧) ص ٣٢-٣٣. وانظر لنفس المؤلف: «عودة إلى الكلاسيكية» مجلة «الأزمة» العدد الأول (نوفمبر/ديسمبر ١٩٨٦) ص ٢٢ - ٢٨.

(٢) بايان أوبايون هو طبيب الآلهة الذى إنتقل لقبه هذا مع وظائفه إلى أبوللون ولاسبا فيما بعد عصر هوميروس. وصارت الصرخة التضريعية «إيه بايان» أو «يوليان» - التى قد تعنى «داون» أو «إشقى بايان» - مألوفة في عبادة أبوللون. وأكثر من ذلك أن نفس هذه العبارة أصبحت تتكرر كلازمة في مقطوعات أية أغنية نصر بايان.

(٣) نسبة إلى هيمين (Hymen) إله الزواج الذى تخاطبه الفتيات وهن يغنين محفلات بالمعروس أثناء زفافها إلى حجرة العريس.

(٤) من الفعل hyporcheomai بمعنى «أرقص مصاحبة للموسيقى». الميورخيا إذن نشيد غنائى راقص نشأ في كريت أصلا وموضوعه الرئيسي تكريم وتبجيل أبوللون، أى أنه نشيد دينى الطابع والأصل.

(٥) هو والد سيمونيدس من سلموس (أو أمورجوس) الشاعر الإيلى الذى ستحدث عنه بعد قليل. وهو غير كرتيئاس صديق سقراط والذى كتب أفلاطون محاوره تحمل اسمه عنواناً. وعن نصوص الشعر الإليجى والإيلى من ناحية أخرى انظر:

J.M. Edmonds, *Elegy and Iambus with Anacreontea*, vols 2, Loeb Classical Library 1931, reprint 1968.

Ovidius, *Amores*, III, 9, 3 (٦)

Strabo, XIV, 1, 4; cf. Bowra, *Landmarks*, p. 71 (٧)

Oxford Book of Greek Verse, p. 102. (٨)

(٩) في إحدى قصائده الإليجية يخاطب الشاعر الرومانى پروبرتوس (الكتاب الأول ٩ أبيات ٩ - ١٢) شاعراً ملحمياً معاصراً له ويقول:

«ماذا يفيدك أيها البائس أن تغنى أغنيتك الوقورة

وتقول لنا إن أمفيون بنى الأسوار بقيثارته؟

فأشعار ميمزموس في الحب تفوق هوميروس

والحب اللطيف يتطلب أغاني عذبة الإنسياب»

Plato, *Leges* 629 a; Pausanias, IV, 15, 6. (١٠)

Drews, op. cit., pp. 45-58. (١١)

Plutarchos, Solon 8. (١٢)

(١٣) عاصر سولون حملة قبيل على مصر ولذلك عاب عباس محمود العقاد على أحمد شوقي أنه لم يضمن مسرحيته «قبيل» هذه الشخصية البارزة وكذا كرويسوس (= قارون؟). ولنا بعض التحفظات على آراء العقاد هذه رغم إعترافنا ببلقة معلوماته التاريخية. إذ ينبغي أن لا نحاسب الشعراء كما نحاسب الفقهاء أو العلماء، والأساس

في النقد المسرحي هو مدى أهمية هذه الشخصية أو تلك للبيئة الدرامية. راجع د. أحمد عجان «شوق بين الخلفية الكلاسيكية والمسألة الوطنية في مسرحية قبيز»، مجلة «الشعر» القاهرية عدد ١٧ (أكتوبر ١٩٧٩) ص ٧٧-٦٢. هذا وتناقش نفس المسألة على نحو أكثر تفصيلاً في كتابنا «كليوباترا وأنطونيوس» دراسة في فن بلوتارخوس وشكسبير وشوق»، الطبعة الثانية (على وشك الصدور).

Bowra, Landmarks, pp. 76 ff. (١٤)

Etman, The problem of Heracles' Apotheosis, pp. 142 ff, esp. p. 142 n. 3 & 4. (١٥)

(١٦) ترد على لسان الجوقة في «أوديب في كولونوس» (أبيات ١٢١٥ وما يليه) المقولة التناوبية التالية:

«من الأفضل ألا يكون الإنسان قد ولد قط
أما إذا حدث وولد فلا خير يبقى له سوى أن يرحل
بأقصى سرعة ممكنة عائداً إلى حيث كان قد جاء»

Aristotle, Poetica 144 b12. (١٧)

وعن نصوص الشعر الإيامي أنظر المرجع المشار إليه في حاشية رقم ٥.

(١٨)

Cicero, Orator 4; Quintilianus, Inst. Orat., X,1, 60.

(١٩) قارن حاشية رقم ٥.

Horatius, Epod., VI, 14 (٢٠)

Bowra, Landmarks, p. 80. (٢١)

وعن نصوص الشعر الغنائي بصفة عامة أنظر:

J.M. Edmonds, Lyra Graeca, Loeb Classical Library, vols 3, reprint 1967.

(٢٢) عن سافو ومزيد من التفاصيل عن شخصيتها وطبيعة أشعارها انظر المرجع التالي:

D.L. Page, Sappho and Alcaeus (Oxford Clarendon Press 1955), esp. pp. 110-146.

وقد ترجم الدكتور عبد الغفار مكاوي شلرات سافو إلى العربية في كتابه الشيق: سافو شاعرة الحب والجمال عند اليونان. دار المعارف بمصر (تاريخ النشر؟).

أما عن تأثيرات سافو في الشعر الإغريقي الرومان والعصور الوسطى من ناحية والشعر الأوروبي الحديث والمعاصر من ناحية أخرى فأنظر:

D.M. Robinson, Sappho and her Influence (Our Debt to Greece and Rome), Cooper Square Publishers Inc. New York 1963.

Herodotos, V, 95. (٢٣)

Scolia Attica, No. 7. (٢٤)

A.H. Bullen (ed.), Anacreon with Thomas Stanley's translation (London 1893), pp. (٢٥)

28-30.

وقارن د. أحمد عجان: المصادر الكلاسيكية لمسرح توفيق الحكيم. دراسة مقارنة (الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٧٨) ص ٢١٦ - ٢١٩.

(٢٦) أمالثيا (Amaltheia) إما أن تكون العنزة التي أرضعت زيوس الطفل عند ما ولد في كريت، وإما أن تكون إحدى عرائس الطبيعة، أو بنت ميليسوس ملك كريت التي أطعمت زيوس الرضيع بلبن العنزة فأعطاه زيوس فيها بعد قرتها. وهذا القرن هو الذي يطلق عليه اسم «قرن الكثرة» أو «الوفرة» لأن من يمتلكه

- ينال كل شيء، إذ يكفي أن يتمنى فيجد ما يشاء في القرن الذي يعرف باللاتينية باسم Cornucopiae.
(٢٧) Plato, Phaedros, 243 a-b.
- F.R.B Godolphin, «Stesichorus and the origins of Psychological treatment of Love», (٢٨)
Classical Studies presented to Edward Capps on his 70th birthday, Princeton University Press
1936, pp. 171 ff.
- Chor. adespot, fragm. 1018. (٢٩)
- Plutarchos, de Glor. Ath., 347 F. (٣٠)
- عن نص وتاريخ حياة الشاعرة كورينا راجع:
D. L. Page, Corinna, (the Society for the promotion of Hellenic Studies 1953, reprinted 1963),
passim.
- (٣١) راجع د. أحمد عثمان: «إرازموس، درس حضاري في التعامل مع التراث» مجلة «الدوحة» القطرية
عدد ٦٨ (أغسطس ١٩٨٠) ص ٦٦-٦٩.
- Bonnard, Greek Civilization, vol. II, p. 105. (٣٢)
- (٣٣) عن تقنية بنداروس انظر:
Norwood, Pindar, pp. 72 ff.
- أما عن صورة الشعرية وطريقته في معالجة الأساطير فأنظر:
Bowra, Pindar, pp. 239 ff, 278-316.
- (٣٤) عن ثأليه هرقل راجع:
Etman, The problem of Heracles' Apotheosis, passim esp. pp. 23-68.
- وأنظر كذلك سينيكّا «هرقل فوق جبل أويتا» (ترجمة وتقديم د. أحمد عثمان) ص ١١-١٠٩.
P.Ox. 136, i, fragm. 1 vol xl; cf. Bergk 27 (٣٥)

حواشي الباب الثالث

- (١) «الإلياذة» الكتاب السادس بيت ١٣٢، الكتاب الرابع عشر بيت ٣٢٥، «الأوديسيا» الكتاب الحادي عشر بيت ٣٢٥، الكتاب الرابع والعشرون بيت ٧٤.
- (٢) Herodotos, II, 52
- (٣) Aristotle, Politica, VIII, 7.
- (٤) عن المزيد من التفاصيل حول هذه المهرجانات المسرحية القديمة ومحاولات إحيائها في بلاد اليونان الحديثة أنظر: د. أحمد عثمان: «مهرجانات إحياء المسرح الإغريقي»، مجلة «الكتاب» القاهرية العدد ١٧٣ (أغسطس ١٩٧٥) ص ١٥٤ - ١٦٠ والعدد ١٧٤ (سبتمبر ١٩٧٥) ص ١٥٥ - ١٦٠.
- (٥) راجع يوريبديدس «عابدات باكخوس» آيات ١٤٥ - ١٤٧
- (٦) Haigh, Tragic Drama, p. 10
- (٧) Strabo, X, 3, 11
- (٨) Aristotle, Poetica, 1449 a 14
- (٩) Ibidem.
- (١٠) Schol. Aristophanes Av. 1392.
- (١١) Aristotle, Poetica, 1448 a5
- (١٢) W. Ridgeway, The Origin of Tragedy with a special reference to the Greek Tragedians (Cambridge University Press 1910), passim; Idem, The Dramas and dramatic dances of Non-European Races, in special reference to Greek Tragedy (Cambridge University Press 1915), passim.
- (١٣) عن نظرية فارنل وعن مزيد من التفاصيل والآراء حول نشأة التراجيديات أنظر:
- Farnell, Cults of Greek States, vol. V, pp. 230 ff., cf. Idem, J H S XXIX (1909) p. X L VII;
- Else, The Origin and Early Form of Greek Tragedy, passim esp. pp. 9-77; Lesky, History of Greek Literature, pp. 223-233
- (١٤) Horatius, Ars Poetica, 275-277.
- (١٥) ولذلك نميل إلى القول بأن «المسرح الملحمي» الذي يرتبط بإسم المؤلف والمخرج الألمان المشهور برتولد بريخت ذو أصول كلاسيكية قديمة. راجع د. أحمد عثمان: «قناع البريختية. دراسة في المسرح الملحمي من جذوره الكلاسيكية إلى فروعه العصرية» مجلة «فصول» القاهرية المجلد الثاني العدد الثالث (أبريل - مايو - يونيو ١٩٨٢) ص ٦٩ - ٨٨، وأنظر أيضا لنفس المؤلف: «بريخت بين التطهير الأرسطي والتنوير الذهني»، «المجلة العربية للعلوم الإنسانية»، جامعة الكويت - العدد السابع، المجلد الثاني (١٩٨٢) ص ١٢٦ - ١٥٦.
- (١٦) Plutarchos, conv. sept. sap., I., 1, 5; cf. idem, de Glor. Athen. C7.

- Idem, Solon, C 29; cf. Diogenes Laertius, I 59 . (١٧)
- Aristotle, Athen. Polit., C 16 (١٨)
- (١٩) راجع حاشية رقم ٤
- Aristotle, Proble. XIX, 31 (٢٠)
- Herodotos, VI, 21 (٢١)
- Plutarchos, Quaest. Conviv. VIII, 9, 3. (٢٢)
- (٢٣) عن مزيد من التفاصيل راجع :
- Picard-Cambridge, Dithyramb, Tragedy and Comedy, Oxford Clarendon Press 1927, 2nd ed.
revised by T. B. L. Webster, 1962; Rose, Handbook of Greek Literature, pp. 127 ff.
- وقارن حاشية رقم ١٢ و ١٣
- Pausanias, I, 21,3 (٢٤)
- Aristotle, Eth. Nicom., 3, 2; cf. Haigh, op. cit., pp. 49-50. (٢٥)
- والجدير بالذكر أن مثل هذه الروايات تدل بما لا يدع مجالاً للشك على أن جمهور المسرح الإغريقي منذ البداية
الأولى لهذا الفن لم يكن منوما تنوعاً مغناطيسياً كما يظن بريغث والبريغثيون. انظر حاشية رقم ١٥ وأما عن
ملابس العرووس المسرحية الإغريقية فراجع
- B. David, Actors and Audience, A study of Asides and related conventions in Greek Drama,
Oxford University Press 1977.
- P. Ghiron - Bistagne, Recherches sur les Acteurs dans la Grece Antique. Paris, Les Belles
Lettres 1976.
- Macrobius, Sat., V, 19, 17. (٢٦)
- Philostratos, Vit. Apoll., p. 220 (٢٧)
- Haigh, op. cit., p. 62 (٢٨)
- Vitruvius (Praef. Lib.7); Aristotle, Poetica, 1449 a 17 (٢٩)
- Pausanias, IX, 22,7 (٣٠)
- (٣١) عن الشللات المتبقية من شعراء التراجيديات الإغريقية أنظر :
- B. Snell, Tragicorum Graecorum Fragmenta, Gottingen 1971.
- Athenaeus. p. 347. (٣٢)
- Idem p. 428 (٣٣) وأنظر أيسخولوس «الفرس» ترجمة وتقديم د. عبد المطلب شعراوي (المجلة الأدبية
العامة للكتاب ١٩٧٨) لاسيما المقلعة ص ٧ - ٦٢.
- (٣٤) يقرنا هذا التفسير للثلاثية الأوديبية من ثلاثية «الأوريسيا» ونهايتها بتحول ربات العذاب والإنقام أي
الإيرينيات إلى ربات رحمة وصفح. انظر د. أحمد عثمان، المصادر الكلاسيكية لمسرح توفيق الحكيم، ص ٢٢٨ -
٢٥٠.
- ap. Haigh, op. cit., p. 108 n. 1; cf. Kitto, Greek Tragedy, pp. 45 - 55. (٣٥)
- Aristophanes, Ran. 1021 (٣٦)
- Athenaeus, p 22 (٣٧)
- Haigh, op. cit., pp. 109 - 114 (٣٨)

M. L. West, «The Prometheus Trilogy», J H S XCIX (1979), pp. 130-148; cf. (٣٩)
M.Griffith, The Authenticity of Prometheus Bound (Cambridge 1977), passim; O. Taplin, The
Stagecraft of Aeschylus (Oxford 1977), pp. 460-469.

(٤٠) عن مزيد من التفاصيل راجع :

J. Duchemin, «La Justice de Zeus et le Destin d' Io: Regard sur les sources proche-orientales
d'un Mythe Eschyléen» REG XCII (1979), pp. 1-54; L.R. Farnell, «The Paradox of Prometheus
Vinctus», JHS LIII (1933) pp. 40-50

(٤١) عن تأثير أسطورة بروميثيوس على الشعر العربي الحديث والمعاصر أنظر د. أحمد عثان «عبد الوهاب
البيات وحرافته الشعرية» مجلة «الكويت» عدد ١٦ (١٩٨٢) ص ٣٦ - ٤٣ وأنظر لنفس المؤلف : «سارق النار
وملهم الأشعار» مجلة «الدوحة» العدد ٨٧ (مارس ١٩٨٣) ص ١٤٢ - ١٤٦. وأنظر لنفس المؤلف «على هامش
الأسطورة الإغريقية في شعر السياب» مجلة «فصول» المجلد الثالث العدد الرابع (يوليو - أغسطس - سبتمبر
١٩٨٣) ص ٣٧ - ٤٦.

Pausanias, I, 28,6

(٤٢)

Vit, Aesch. p.4

(٤٣)

(٤٤) راجع د. أحمد عثان : «المصادر الكلاسيكية لمسرح شكسبير. دراسة في مقومات الكتابة الدرامية إبان
العصر الإليزابيثي» مجلة «عالم الفكر» الكويتية المجلد الثالث عشر عدد ٣ (١٩٨١) ص ١٩٣.

Cicero, Tusc. II, 10, 23

(٤٥)

(٤٦) راجع حاشية رقم ٣٣

(٤٧) قارن هيروdotus (الكتاب الأول ٢٠٧، ١) وسوفوكليس «فيلوكيتيس» أبيات ٥٣٥ - ٥٣٩ وأنظر :
de Romilly, Time in Greek Tragedy, p. 151

هذا ويقول سينيكا (De Prov. IV, i)

«Semper vero esse felicem et sine morsu animi transire vitam ignorare est rerum naturae
alteram partem»

«دائما ما نجد السعيد والذي لم يحس بوخز الضمير يقضى حياته في الواقع جاهلا، إذ لا يعرف الجانب
الأخر لطبيعة الأشياء».

Dionysius Halicarnassensis, De Compos. Verb., C22

(٤٨)

(٤٩) د. أحمد عثان : «المصادر الكلاسيكية لمسرح شكسبير»، ص ١٥٩ وما يليها.

Dio Chrysostomos, Or. 52; Quintilianus, Inst. Orat., X, i, 66.

(٥٠)

Etman, The problem of Heracles' Apotheosis, pp. 149 ff.

(٥١)

Meineke, Fragm. Com. Graec, vol. 2 p. 592

(٥٢)

Plato, Respublica, p. 329. C.

(٥٣)

(٥٤) قارن سوفوكليس «بنات تراخيس» أبيات ١١٠١ - ١١٠٤ وكذا «أوديب ملكا» بيت ١٥٢٤

على التوالي مع يوربيليس «هرقل مجنون» أبيات ١٣٥٣ - ١٣٥٧ وكذا «المستجير» بيت ٥٦٧ و
«الفينيقيات» بيت ١٧٨٥ وما يليه. وهذه أمثلة قليلة من مواضع أخرى كثيرة يمكن أن نجد فيها تشابها واضحا
بين الشاعرين.

(٥٥) عن الشذرات المتبقية من سوفوكليس راجع حاشية رقم ٣١ وأنظر :

A.C. Pearson, The Fragments of Sophocles. Cambridge 1963, reprint Amsterdam 1971.

- (٥٦) راجع حاشية رقم ١٥
- (٥٧) د. أحمد عثمان: المصادر الكلاسيكية لمسرح توفيق الحكيم، ص ٤٥ - ٩١.
- (٥٨) Aristotle, *Poetica*, 1456 a 25 ff.; cf. Horatius, *Ars Poetica*, 193-195; cf. Etman, *The problem of Heracles' Apotheosis*, pp. 83 - 101.
- (٥٩) انظر الحاشية السابقة.
- (٦٠) راجع حاشية رقم ١٥
- (٦١) Aristotle, *Poetica*, 1460 b 11 - 12
- (٦٢) يرى والدوك أن الصراع في مسرحية «أنتيجون» يقع بين هذه البطلة وكريون، أى أنه صراع بين إنسان وإنسان وليس بين إنسان وإله. ويرى نفس هذا الناقد أن أوديب في «أوديب ملكا» لا يصارع القدر كما يظن الكثيرون. وتأت آراء والدوك هذه في معرض رده على نظرية باورا في تفسير مسرح سوفوكليس.
- Waldock, *Sophocles the Dramatist*, pp. 149-150, 152
- ومع أن نظرية باورا قد استقطبت الكثير من الانتباه وتعد بحق من أساسيات الدراسات السوفوكلية، إلا أنها قد أثارت الكثير من الجدل. ومن المعارضين عليها ويتان
- Whitman, *Sophocles, A study of Heroic Humanism*, pp. 27-28
- وفي هذا الكتاب (ص ٥ - ٦، ٢٤ - ٢٩ إلخ) يستعرض المؤلف أهم الدراسات والنظريات حول مسرح سوفوكليس. أما عن نظرية باورا فراجع:
- Bowra, *Sophoclean Tragedy*, passim.
- (٦٣) Etman, *The problem of Heracles' Apotheosis*, pp. 93 n. 2, 144, 190, 196, 197, 199
- n.1; cf. Adams, *Sophocles the Playwright*, p. 121; Kirkwood, "The Dramatic role of the Chorus in Sophocles", *Phoenix VIII* (1954), pp. 1-22 esp. pp. 8-9; Webster, *Introduction to Sophocles*, pp. 117 ff.; Winnington-Ingram, *JHS XCI* (1971) pp. 132 ff.
- (٦٤) عن مخطوطات سوفوكليس وطبعاته راجع:
- Lesky, *Greek Tragedy*, pp. 219-221.
- وجدير بالذكر أن مسرحيات سوفوكليس السبع مخطوطتين مهمتين أحدهما هو Laurentianus XXXI في فلورنسة بإيطاليا ويعود للقرن الحادى عشر أو أواخر العاشر الميلادى. أما الثانى فهو Parisinus 2712 ويرجع بالكتابة القومية الفرنسية بباريس ويعود للقرن الثالث عشر للميلادى والمخطوط الأول هو الأكثر أهمية لأنه الأقدم والأسلم.
- (٦٥) ظهرت أول طبعة لسوفوكليس عام ١٥٠٢ م وليونيليس عام ١٥٠٣ م ولأيسخولوس عام ١٥١٨ م وذلك في مطبعة ألدوس Aldus في فينيسيا (البندقية). وعن رحلة النصوص للمسرحية الإغريقية إلينا بصفة عامة انظر:
- Lesky, *Greek Tragedy*, pp. 209 ff.; Van Groningen, *Traité d'Histoire et de Critique de textes grecs* (transl. into Greek), passim.
- (٦٦) تقول بيري أن مسرحيتى «بنات تراخيس» و «فيلوكيتيس» لم تحظيا بالمعرض المسرحى فى العصر الحديث. بيد أن هذه معلومة قديمة لم تعد بعد صحيحة لأن مهرجانات إحياء المسرح الإغريق التى تقام فى بلاد اليونان الحديثة كل صيف فى مسرح هيروديس أتيكوس وإبيداوروس قد قدمت هاتين المبرحيتين أكثر من مرة
- cf. Bieber, *History of Greek and Roman Theatre*, p. 266.

(٦٧) انظر د. أحمد عثمان : «المأثمة والبنور الدرامية في فنوننا الشعبية على ضوء معطيات المسرح الإغريق»
مجلة «البيان» الكويتية العدد ١٨٤ (يوليو ١٩٨١) ص ٤٣-٥٣.

Haigh, op. cit., pp. 179 ff. (٦٨)

Bonnard, op. cit., p. 186. (٦٩)

Haigh, op. cit., p. 185. (٧٠)

Etman, The problem of Heracles' Apotheosis, pp. 72-74 (٧١)

Haigh, op. cit., p. 187. (٧٢)

Etman, The problem of Heracles' Apotheosis, pp. 72 ff (٧٣)

Ibidem, passim esp. pp. 71-82. (٧٤)

Ovidius, Metamph. IX, 134 ff. (٧٥)

(٧٦) سينيكا : «هرقل فوق جبل أويتا» (ترجمة وتقديم د. أحمد عثمان) ص ١٣٨ وما يليها.

Etman, The problem of Heracles' Apotheosis, p. 74 n.6 (٧٧)

Ibidem, passim (٧٨)

هذا وجددير بالذكر أن بيير (أنظر حاشية رقم ٦٦) تقول إن هذه المسرحية لم تعرض قط في العصر الحديث،
وهي معلومة قديمة لم تعد بعد صحيحة لأن هذه الباحثة لم يتسنى لها مشاهدة مهرجانات إحياء المسرح الإغريق
التي تقام في أثينا وإبيداوروس صيف كل عام.

(٧٩) عن المزيد من التفاصيل حول موضوع أوديب في المسرح القديم والحديث أنظر : د. أحمد عثمان :
للصادر الكلاسيكية لمسرح توفيق الحكيم، ص ٤٥ وما يليها. وأنظر كذلك لنفس المؤلف «أوديب بين أصوله
الأسطورية وهوميه الوطنية على خشبة المسرح المصري» مجلة «البيان» الكويتية عدد ١٥٥ (فبراير ١٩٧٩)
ص ١٦-٢٢ وعدد ١٥٦ (مارس ١٩٧٩) ص ٥٢-٥٩ وعدد ١٥٧ (أبريل ١٩٧٩) ص ١٤٦-١٥٦ وعدد ١٥٨
(مايو ١٩٧٩) ص ٩٨-١٠٧، وراجع فيلكوفسكي (ترجمة فاروق فريد) : أوديب وإخثاتون، (سيقت الإشارة إليه)،
وأنظر كذلك :

M.J. O'Brien (ed.), Twentieth Century Interpretations of Oedipus Rex, Prentice-Hall Inc.
Engle-word Cliffs, N.J. 1968.

Etman, The problem of Heracles' Apotheosis, pp. 74, 157, 158, 160, 162, 171-172, (٨٠)
176-177.

Cicero, De Fin., V.1. (٨١)

Etman, The problem of Heracles' Apotheosis, pp. 152-156 (٨٢)

Dionysius Halicarnassensis, De Compos. Verb., C 22-24 (٨٣)

Plutarchos, De Profectu in Virtute, C 7. (٨٤)

Dionysius Halicarnassensis, De Veterum Censura, C II (٨٥)

(٨٦) نقوم الآن بإعداد ترجمة مسرحية «بنات تراخيس» إلى اللغة العربية ونتناول في مقلمتها دراسة فن
سوفوكليس التراجيدي وأسلوبه اللغوي بالتفصيل.

(٨٧) ap. Diogenes Laertius, IV, 20; cf. Suda (Suidas), s.v. Polemon; Eustathius II pp.
605, 902 etc.; Vit. Soph., p. 7 (Dindorf); cf. Bates, Sophocles Poet and Dramatist, p.12.

- (٨٨) انظر د. أحمد عثمان: «عالم الكتب والمكتبات في العصر الإغريق الرومان»، مجلة «البيان» الكويتية عدد ٦٧ (فبراير ١٩٨٠) ص ٨٤-٩٨.
- (٨٩) عن الشذرات المتبقية من يوريبليس راجع أعلاه حاشية رقم ٣١.
- (٩٠) د. أحمد عثمان: «المصادر الكلاسيكية لمسرح شكسبير» ص ١٨٣ وما يليها.
- (٩١) Kitto, Greek Tragedy, p. 236.
- (٩٢) Norwood, Greek Tragedy, pp. 231-232.
- (٩٣) عن آراء بارميتيه (M. Parmentier) والرد عليها أنظر:
- Kitto, Greek Tragedy, pp. 237 f.
- (٩٤) V. Ehrenberg, Tragic Heracles, Heracles and Tragedy, pp. 144-146 (in "Aspects of the Ancient World, Essays and Reviews by Victor Ehrenberg, Basil Blackwell-Oxford 1946), p. 159.
- (٩٥) G. Murray, Heracles the Best of Men, pp. 106-126 (in "Greek Studies", Oxford Clarendon Press 1946-1948), pp. 112-113, 115; cf. Idem, The Literature of Ancient Greece, p. 246.
- (٩٦) Arnold Toynbee, The Legend of Heracles (in "A Study of Ancient History", Oxford-London 1939), vol. VI, pp. 456-476; cf. Etman, The problem of Heracles' Apotheosis, passim esp p. 77 n. 5.
- (٩٧) أنظر د. أحمد عثمان: «المصادر الكلاسيكية لمسرح شكسبير»، ص ١٤٧-٢٢٨ ولا سيما ص ١٨٣-١٩٥، وراجع سينيكا: «هرقل فوق جبل أوتسا» (ترجمة وتقديم د. أحمد عثمان) ص ٧١-٨٢، ٩٩-١٠٢.
- (٩٨) عن تفسير طريف لأسطورة ميلدا عند يوريبليس وسينيكا راجع د. يحيى عبيد الله «ميلدا أو هزيمة الحضارة»، مجلة «عالم الفكر» الكويتية المجلد الثالث عشر عدد ٣ (١٩٨١) ص ٧٣-٩٠.
- (٩٩) أنظر د. أحمد عثمان: «فابلدرا. دراسة نقدية مقارنة حول مسرح كل من يوريبليس وسينيكا وراسين» مجلة «الكاتب» القاهرية عدد رقم ١٨٩ (ديسمبر ١٩٧٦) ص ٦٢-٨٣ وعند رقم ١٩٠ (يناير ١٩٧٧) ص ٢٦-٤٤.
- (١٠٠) عن موضوع هذه المسرحية وتفسيرها راجع رسالة الدكتوراه التالية:
- Abdel M. Shaarawi, A study of Dionysus in the Bacchae with a special reference to the chorus, (Bristol 1966) passim
- وأنظر عرضنا لهذه الرسالة بمجلة «المسرح» القاهرية عدد أبريل ١٩٦٩ ص ٥٨-٦٤.
- ولقارن الكتاب التالى:
- R.P. Winnington-Ingram, Euripides and Dionysus: An Interpretation of the Bacchae, Amsterdam Adolf Hakkert 1969.
- (١٠١) يقول ويتمان - على سبيل المثال - إن يوريبليس دعى إلى عبادة آلهة جدد مثل «الهواء» و«الدوامة»، أما سوفوكليس فلم يفعل ذلك ولم يشكك في الآلهة القدامى والعبادات التقليدية.
- Whitman, op.cit., p. 4-5.
- (١٠٢) د. أحمد عثمان: «فابلدرا دراسة نقدية مقارنة...» أنظر حاشية رقم ٩٩ وأنظر لنفس المؤلف

«المصادر الكلاسيكية لمسرح شكسبير» ص ١٨٣ وما يليها.
(١٠٣) مرة أخرى ننوه إلى أن المعلومات التي توردها الباحثة بيبير بشأن قلعة العروص المسرحية الحديثة بالنسبة ليوريبيديس هي معلومات قديمة ولم تعد صحيحة لأن مهرجانات إحياء المسرح الإغريق التي تقام كل صيف ببلاد اليونان الحديثة قد قلبت الأوضاع. انظر أعلاه حاشية رقم ٦٦ و ٧٨.
(١٠٤) راجع حاشية رقم ٩٩ و ١٠٢.

Kitto, Greek Tragedy, p. 22.

(١٠٥)

وعن مسرح يوريبيديس بصفة عامة راجع :

T.B.L. Webster, The Tragedies of Euripides, Methuen 1967; A.W. Verrall, Euripides the Rationalist. A study in the History of Art and Religion, New York, Russell & Russell, reprint 1967; Conacher, Euripidean Drama: Myth, Theme & Structure, passim.

وعن تفسير جديد وطريف لمسرحية «ألكيستيس» انظر :

R.G.A. Buxton, «Euripides Alekestis: Five Aspects of An Interpretation» Dodone (Ioannina University, Faculty of Philosophy Annals 14 (1985) pp. 75-89.

(١٠٦) حاربت جزيرة ساموس المتحالفة لساحل آسيا الصغرى تحت لواء العدو الفارسي إكسركسيس في معركة سلاميس الشهيرة عام ٤٨٠، ولكنها لم تلبث أن تحولت لتحارب في الصفوف الإغريقية ضد الغزاة الفارسيين. ثم أصبحت عضواً في حلف ديلوس وخضعت لأثينا، وإن تمتعت بقدر من الاستقلال الذاتي حتى ثارت على هذا الحلف عام ٤٤١ تلك الثورة التي إشتراك بريكليس نفسه في إخمادها.

Lesky, History of Greek Literature, p. 592.

(١٠٧)

(١٠٨) راجع أعلاه حاشية رقم ١٥.

(١٠٩) نفس المرجع.

Bleber, op. cit., p. 37, fig. 126.

(١١٠)

(١١١) تحت النشر الآن بسلسلة «من المسرح العالي» الكويتية ترجمة أعدناها لمسرحية «السحب» تناول في مقلعتها بالدراسة فن أريستوفانيس ولاسيما البنية الدرامية لهذه المسرحية وملابس عرضها. وكذا رحلة النص إلينا.

(١١٢) عرض مسرح الفن (كارولوس كون) مسرحية : «الزنابير» على مسرح هيروديس أتيكوس في إطار مهرجانات إحياء المسرح الإغريق صيف عام ١٩٨٢ (أيام ٩ و ١٠ و ١١ يوليو) بإخراج جيورجوس لازانيس. ومن مشاهدتنا لهذا العرض نلاحظ أن المخرج في الأجزاء الأخيرة من المسرحية قد جعل للممثلين يرتدون ملابس عصرية، بل ويخرجون عن النص ليشيروا إلى أحداث وموضوعات مما يجري في أيامنا هذه. ويهدف المخرج بذلك - وبغيره من وسائل الخلط بين الماضي الإغريق العتيق والحاضر اليونان المعاصر - إلى توظيف مسرح أريستوفانيس الكوميدي في توجيه النقد السياسي والاجتماعي للحالة الراهنة. المهم أن أريستوفانيس ما زال مسؤولاً في الحياة الثقافية ببلاد اليونان إلى يومنا هذا.

(١١٣) هو شاعر أثيني ازدهر في أواخر القرن الخامس ونظم أناشيد ديمورامية كانت إلى جانب أفكاره الإلحادية ومظهره الخارجى مثار سخريه معاصريه وتكلم شعراء الكوميديا وحل رأسهم أريستوفانيس الذى تحدث عنه في مسرحية «الطيور» (بيت ١٣٧٧) و «ليستراتي» (بيت ٨٦٠) و «برلمان النساء» (بيت ٣٣٠) و «الضفادع» (بيت ١٤٣٧) وكذلك في شلرة رقم ١٩٨.

(١١٤) من الطريف أن هيئة المسرح القبرصي قدمت هذه المسرحية «ليستراق» في ١٧ أكتوبر عام ١٩٨١ بنيوقوسيا ثم أعيد العرض في يوليو ١٩٨٢ بنفس المدينة وكذا في مسرح كوريوم القديم بالقرب من بافوس. وكان لعرض يوليو ١٩٨٢ نكهة خاصة لأنه تزامن مع حصار القوات الإسرائيلية الغاشمة لبيروت، ومن ثم فإن الممثلين كانوا يعملون لائتات كتب عليها شعارات مثل «تسقط الحرب» و«نريد السلام». فكانت العروض في السواق صرخة من أجل السلام الذي تفتقده قبرص نفسها. هذا مع أننا نأخذ على هذا العرض وعروض مهرجانات أثينا وإبيدوروس باليونان عام ١٩٨٢ (قارن حاشية رقم ١١٢) المبالغة في الإشارات الجنسية.

(١١٥) عن موضوع النقد الأدبي في مسرح أريستوفانيس ولا سيما «الضفادع» أنظر كتاب الدكتور محمد صقر خفاجة: «النقد الأدبي عند اليونان من هوميروس إلى أفلاطون» ص ٤٦ - ٨٠.

Cf. Grube, The Greek and Roman Critics, pp. 22-32.

(١١٦) إستوحي توفيق الحكيم مسرحية «برلمان النساء» ليصوغ مسرحيته «براكسا أو مشكلة الحكم». انظر د. أحمد هجان: المصادر الكلاسيكية لمسرح توفيق الحكيم، ص ٩٣ - ١٦٠.

(١١٧) عن مزيد من التفاصيل راجع:

Dover, Aristophanic Comedy, passim; Ehrenberg, The people of Aristophanes. A sociology of Old Attic Comedy, passim.

(١١٨) نوقشت بجامعة يوانينا باليونان مؤخرًا رسالة الباحث المصري محمد جبارة للدكتوراه حول الشاعر الكوميدي فيليمون. وفيها حشد الباحث كل ما وقعت عليه يده من معلومات حول مولد وحياة هذا الشاعر المجهول وكذا أقوال النقاد القدامى في أسلوبه وتقنياته وأوزانه وتأثيراته في بلاتوس راجع:

Mohamed Gobarah, The Comic Poet Philemon (A Thesis for the Ph. D. in Greek). Ioannina 1986.

(١١٩) راجع:

Menander, The principal Fragments with an English translation by Francis G. Allinson, 1921 revised 1930 and reprinted 1964; J.M. Jacques, Menandre, Le Dyscolos, Paris 1963; H. Lloyd-Jones, Menandri Dyscolus, Oxford 1960; F.H. Sandbach, Menandri Reliquiae Selectae, Oxford 1972.

Horatius, Ars Poetica, 189.

(١٢٠)

(١٢١) يمكننا التعرف على المزيد من خصائص الكوميديا الحديثة بصفة عامة ومسرح مناندوروس بصفة خاصة إذا إطلعنا على مسرحيات بلا وتوس وترنتيوس، راجع على سبيل المثال:

A. Ashmore, The comedies of Terence, Oxford University Press, 2nd ed. 1908, pp. 1-68; cf. T.B.L. Webster, Studies in Later Greek Comedy, Manchester 1953, pp. 184-224; Idem, Studies in Menander, Manchester 1960; E.W. Handley, The Dyskolos of Menander, London 1965; cf. P. Vellacott (transl.), Theophrastus The characters and Menander's plays and Fragments, Oxford 1960.

حواشي الباب الرابع

- (١) د. أحمد عثمان: «المصادر الكلاسيكية لمسرح شكسبير» ص ١٦٤ - ١٦٦.
- (٢) عن ارتباط الشعر الإغريق بالفلسفة ونشأتها راجع:
- H. Frankel, *Early Greek Poetry and Philosophy. A History of Greek Epic, Lyric and Prose to the Middles of the fifth century* (translated by Moses Hadas and James Willis, Basil Blackwell, Oxford 1972), pp. 252 ff.
- (٣) عن دور السوفسطائيين بصفة عامة وجورجياس بصفة خاصة في التنظير للأدب ولا سيما النثر راجع:
- Grube, op. cit., pp. 15-21.
- (٤) نناقش هذه النقطة بالتفصيل في المرجع المشار إليه في الباب السابق حاشية رقم ١١١.
- (٥) عن رؤية شوقي للحضارة الإغريقية راجع د. أحمد عثمان: «الثقافة الكلاسيكية في شعر شوقي» مجلة الشعر، القاهرة عدد ١٦ (يوليو ١٩٧٩) ص ٦٢ - ٧٣. هذا وقد أعيد نشر هذا المقال في كتاب الدكتور طه وادي: شعر شوقي الغنائي والمسرحي، دار المعارف، الطبعة الثانية ١٩٨١، ص ٢٣٠ - ٢٤٨، وراجع كتابنا: كليوباترا وأنطونيوس دراسة في فن بلوتارخوس وشكسبير وشوقي (الطبعة الثانية).
- (٦) Diogenes Laertius, III 2
- (٧) Plato, Epist., 314 C.
- (٨) Grube, op. cit., pp. 46-65
- وانظر دكتور محمد صقر خفاجة ودكتور سهر القلياوي: تراث اليونان في النقد الأدبي، من معادرات أفلاطون ١ - ليون أو عن الإلياذة، مكتبة النهضة المصرية ١٩٥٦.
- (٩) R. Hackforth, *Plato's Phaedo*, translated with an introduction and commentary, Cambridge University Press 1972.
- (١٠) د. أحمد عثمان: المصادر الكلاسيكية لمسرح توليق الحكم، ص ٩٣ - ١٦٠. وراجع الباب الثالث.
- (١١) Cf. M.R. Al Direeni, *Utopianism outside literary Utopias*, Arab Journal For the Humanities, Kuwait University No 7 vol 2 (1982) pp. 275-294.
- (١٢) عن نظرية أفلاطون في الفن والشعر راجع:
- W.C. Greene, «Plato's view of Poetry», HSCP XXIX (1918) pp. 1-76
- وانظر د. محمد صقر خفاجة: النقد الأدبي عند اليونان، ص ٨١ - ١٠٣.
- (١٣) Plato, *Phaedros*, 147 e 6
- (١٤) عن أفلاطون بوجه عام انظر:
- A.E. Taylor, *Plato the man and his work*, Methuen & Co Ltd, Reprint 1969.
- G. Xenophon Santas, *Socrates: Philosophy in Plato's Early Dialogues*, Routledge & Kegan Paul 1979.

ولقد ظهرت في اللغة العربية ترجمات عدة ودراسات كثيرة عن أفلاطون ولكنها في مجملها تتناول كفيلاسوف لا كاديب. ومن ثم رأينا أن نكتفي هنا بالإشارة فقط إلى أهم من تناولوا هذا الموضوع وهم يوسف كرم، ود. عبد الرحمن بدوي، ود. زكي نجيب محمود، د. فؤاد زكريا، د. أمير مطر، د. عبد الغفار مكاوي، د. عزت قزل ويمكن الرجوع لمؤلفاتهم لمن يريد الإطلاع بالتفصيل عن مبادئ أفلاطون الفلسفية.

(١٥) رأينا أن نرجئ الحديث عن أرسطو ومؤلفاته ودراساته الأدبية وتصنيفاته وكذا قوائمه التاريخية ليكون في الباب، التال كتمهيد للمعاصر السكندري. ولكننا ننوه هنا إلى أن كتابه «مستور الأئينين» قد ترجمه د. طه حسين عن اللغة الفرنسية على الأرجح وأعاد الأب أوغسطينس بربارة ترجمته مؤخرًا عن اللغة الإغريقية ونشرته اللجنة الدولية لترجمة الروائع، بيروت ١٩٧٧.

(١٦) د. عبد الرحمن بدوي: الخطابة لأرسطو (ترجمه عن اليونانية وعلق عليه د. عبد الرحمن بدوي) دار الرشيد للنشر بالعراق ١٩٨٠، المقدمة ص ٢٠. عن نظرية أرسطو في الفن والشعر علمه والتراجيديا بصفة خاصة أنظر:

S.H. Butcher, Aristotle's theory of Poetry and fine arts, London 1894, New York reprint 1951;
G.F. Else, Aristotles'Poetics, The Argument. Harvard 1957; J. Jones, On Aristotle and Greek Tragedy, Chatto and Windus, London 1962.

وأنظر كذلك د. محمد حمدي إبراهيم: دراسة في نظرية الدراما الإغريقية، دار الثقافة للطباعة والنشر، القاهرة ١٩٧٧ وقارن الحاشية التالية. ولا يمكن حصر كل ما كتب عن أرسطو كفيلاسوف في اللغة العربية فقد نال إعجابًا كبيرًا من دارسي الفلسفة في مصر والعالم العربي بيد أن دوره في التطوير للنشر الأدبي والبلاغة لم يلق بعد العناية الكافية وذلك بغض النظر عما كتب عن «فن الشعر» ونظرية الدراما الأرسطية. وجدير بالذكر أن أرسطو قد نال حظًا من العناية الفاتقة لدى العرب القدامى بحيث يمكن الحديث عن «أرسطو العربي». وهناك دراسات عديدة في هذا المجال وتكتفي بالإشارة إلى أحدثها ونعني الكتاب التالي باليونانية الحديثة:

G.D. Siaka, Aristotle dans la Tradition Arabe, Thessalonica. 1980.

(١٧) راجع د. أحمد عيان: «بريخت بين التطوير الأرسطي والتأويل السلعي» «المجلة العربية للعلوم الإنسانية» (مجلة الكويت العدد السابع المجلد الثاني صيف ١٩٨٢) ص ١٢٦ - ١٥٦.

Cicero, De Legibus, I, I, 5

(١٨)

(١٩) يقول هيرودوتوس في وصف معركة دارت بين الفرس والمصريين: «هناك رايت شيئًا عجبًا وسمعت عنه من أهل البلد. فعظام القتلى من الطرفين في هذه المعركة تبعثت واستقرت في مكانين منفصلين.. فالعظام الفارسية تقع في مكان وللصرية في مكان آخر حيث كان الجيشان يقفان منفصلين منذ البداية. بينما جالجم الفرس حشة ضعيفة (asthenees) بحيث أنك لو ألقيت مجرد شفاقة (psephos) نهمت، فإن الجالجم المصرية قوية إلى حد أن ضربة حجر (lithos) لا تكاد تنال منها. ويقول الناس إن سبب ذلك ما ساء ذكره توتًا وما أصدقه أنا من جانبي بكل إطمئنان وهو أن المصريين يحلقون شعر رؤوسهم منذ أيام الطفولة ولذلك تصبح العظام أكثر سمكًا بفضل تعرضها للشمس. وهذا هو السبب أيضًا في أنهم لا يصابون بمرض الصلع (phalakrousthai)، إذ أنه لا يوجد مكان آخر غير مصر يمكن أن ترى فيه مثل هذا العدد القليل من الرؤوس الصلعاء، إن جالجمهم قوية لهذا السبب. أما السبب في أن جالجم الفرس ضعيفة فهو أنهم يضعون رؤوسهم طول حياتهم تحت أغطية الرأس (harai) التي يلبسونها دومًا وتلك هي حقيقة الأمر» (الكتاب الثالث ١٠ - ١٥)، وأنظر د. أحمد عيان: «شوق بين الحلفاء الكلاسيكية والسالة الوطنية في مسرحية «ليز» مجلة الشعر القاهرية عدد ١٧ أكتوبر ١٩٧٩

ص ٦٢ - ٧٧.

- Herodotos, VIII, 94, 4. (٢٠)
- (٢١) د. أحمد عثمان : «شوق بين الخلفية الكلاسيكية والمسألة الوطنية في مسرحية قبيز» ص ٦٤.
- (٢٢) نفس المرجع
- (٢٣) راجع الباب الثالث.
- Herodotos, VII, 104, 4 (٢٤)
- Idem, III, 52, 5 (٢٥)
- Idem, III, 119, 6; cf. Sophocles, Antigone, 904-912 (٢٦)
- Herodotos, II, 35, 2. (٢٧)
- Idem, II, 37, 2. (٢٨)
- Idem, VI, 131, 2. (٢٩)
- Ludovicus Vives, Libri XII De Disciplinis, ed. 1612, p. 87. (٣٠)
- R.G. Collingwood, Idea of History, ed. T.M. Knox, Oxford 1946, reprint 1961, pp. 18-19, 28-29, (٣١)
- R.W. Livingstone, The Greek Genius, pp. 146-159; cf. Ch. Turner, History (in Greek (٣٢)
and Latin Literature . A comparative Study, ed. J. Higginbotham) pp. 300 ff.; cf. Bury, The Ancient Greek Historians, passim;
- Thucydides, I, 22, 4 (٣٣)
- Idem, VII, 86, 5. (٣٤)
- (٣٥) «قد ينحت الآخرون - بمهارة أكثر تفوقاً - تماثيل من البرونز
يجرى لي عروقها الدم، إن أؤمن بذلك حقاً
وقد يشكلون من الرخام وجوهاً تنبض ملامحها بالحياة
ولى ساحات القضاء قد يصوغون عبارات الدفاع
ببراعة أكثر، وقد تصف أقدامهم أفلاك السماء ومداراتها
وقد يلمون بمطالع التجوّم. أما أنت أيها الروماني
فرسالتك هي أن تحكم شعوب الدنيا بسلطانك، وبراعتك
هي أن تنشر أسس السلام وتعفو عن المغلوبين وتدحر المتغطرسين»
- فرجيليوس «الإنيادة» الكتاب السادس، أبيات ٨٤٧ - ٨٥٣ ترجمة د. أحمد عثمان، الهيئة المصرية العامة
للكتاب ١٩٧١ - ١٩٧٥؛ ومع أن هذه الأبيات للفتنة من «الإنيادة» تضع أيدنا على الفروق الأساسية بين
الحضارة الرومانية من جهة والحضارة الإغريقية من جهة أخرى فإن فرجيليوس يتفق مع ثوكليديس على شيء
واحد وهو أن الأول يرى روما كما يرى الثاني أننا أحق من غيرها بحكم العالم وإن اختلفت الأسباب لدى كل
منهما.
- Thucydides, I, 70,9 (٣٦)
- Idem, I, 144, 1. (٣٧)
- Idem, VII, 77,7 (٣٨)
- Idem, IV, 14,3 (٣٩)
- (٤٠) وعن مكانة ثوكليديس كمؤرخ راجع :

F.E. Adcock, *Thucydides and his History*, Cambridge 1963; C.N. Cochrane, *Thucydides and the Science of History*, Oxford 1929.

(٤١) يلاحظ أن الكثير من علماء التاريخ الحديثين لا يعيرون كسينوفون اهتمامهم ربما لأنهم يعتبرونه أديبا وفيلسوفاً لا مؤرخاً، راجع:

Ch. Turner, *History* (in "Greek and Latin Literature, A Comparative Study", ed. J. Higginbotham), p. 305 n.35; cf. Lesky, *History of Greek Literature*, pp. 616-624; J.K. Anderson, *Xenophon* (Duckworth, London 1974) passim.

(٤٢) د. لطفى عبد الوهاب يحى: «عالم هوميروس» مجلة «عالم الفكر» (١٩٨١) ص ٤٣.

Herodotos, VIII, 83; Thucydides, I, 38, 3 (٤٣)

Plutarchos, Themistocles, 29 (٤٤)

St. Usher, *Oratory* (in "Greek and Latin Literature, A Comparative Study", ed. J. Higginbotham) pp. 342-389. (٤٥)

Aristotle, *Rhetorica*, 1402 a 17; cf. St. Usher, *Oratory* (in "Greek and Latin Literature, A Comparative Study", ed. J. Higginbotham) p. 345. (٤٦)

Ibidem, pp. 348-351. (٤٧)

(٤٨) يقول ستيفن أشر (المرجع السابق ص ٣٥٣ وما يليها) أن ليسياس قد ولد في أثينا حوالي عام ٤٥٨ وعاش الثلاثين عاماً الأول من حياته في صقلية وجنوب إيطاليا.

(٤٩) عن المزيد من التفاصيل أنظر:

K.J. Dover, *Lysias and the Corpus Lysiacum*, University of California Press 1968.

(٥٠) antidosis هي الحالة التي يطلب فيها أحد المواطنين الكلف بإدائه واجب أو التزام عام (leitourgia) أن يمل عمله مواطن آخر على أساس أنه الأغنى منه والأقدر على القيام بهذا الالتزام. أما إذا رفض الطرف الثاني يحق للمواطن المكلف أن يرفع دعوى قضائية أمام المحاكم لإلزام هذا الطرف بالقيام بهذا الواجب العام وإلا فعليه أن يقبل تبادل الممتلكات مع المدعى.

P. Cloché, *Isocrate et son temps*, Paris 1963 (٥١) انظر

(٥٢) عن مزيد من الأمثلة راجع ستيفن أشر (انظر حاشية رقم ٤٥) ص ٣٥٨ وما يليها وقارن

Ch.D. Adams, *Demosthenes and his Influence*, Cooper Square Publishers Inc, New York 1963.

(٥٣) عن فن الخطابة الإغريقية بصفة عامة راجع:

G.A. Kennedy, *The Art of Persuasion in Greece*, Princeton 1963; J.F. Dobson, *The Greek Orators*, Books for Libraries Press, Freeport, New York, reprint 1971; R.C. Jebb, *The Attic Orators from Antiphon to Isaeos*, vols 2, New York Russell & Russell Inc. 1962.

حواشي الباب الخامس

(١) سبق أن تناولنا موضوع فن الكتابة وتكوين الأدب وتأثيره على طبيعة الأدب الإغريق. انظر د. أحمد عثمان: «مستقبل الثقافة الكلاسيكية في مصر»، مجلة «الكتاب» عدد ٢٠٣ (القاهرة، فبراير ١٩٧٨)، ص ٢٢-٣٠ - وراجع:

F.G. Kenyon, Books and Readers in Ancient Greece and Rome, Oxford at the Clarendon Press 1932.

Plato, Apologia, 26 d; cf. Idem, Phaedo, 97b, 98b; cf. Xenophon, Memorabilia I, 6, (٢)

١

Xenophon, Memorabilia, IV, 2, 10 (٣)

Aristotle, Rhetorica, 1413 b 12-14 (٤)

Aulus Gellius, VI, 17 (٥)

(٦) انظر الباب الأول، الفصل الأول.

Athenaeus, I, 4 (٧)

Xenophon, Memorabilia, IV, 2 (٨)

Idem, Anabasis, VII, 5, 4 (٩)

(١٠) راجع الباب الرابع، الفصل الأول.

(١١) انظر د. أحمد عثمان: «عالم الكتب والمكتبات في العصر الإغريق الروماني»، مجلة «البيان» الكويتية عدد ١٦٧ (فبراير ١٩٨٠)، ص ٨٤-٩٨.

(١٢) P. Vellacott, (transl.), Theophrastus' «The Characters» and Menander's Plays and Fragments, Oxford 1960; cf. B. Boyce, The Theophrastan Character in England to 1642, Frank Cass & Co. Ltd. 1967.

Plutarchos, Caesar, 49 (١٣)

Dio Cassius, XLII, 38 (١٤)

Seneca, Tranq. Animi, 9, 4-7 (١٥)

Plutarchos, Antonius, 58 (١٦)

وعن مكتبة الإسكندرية ودورها الحضاري بصفة عامة راجع:

د. أحمد عثمان: «مكتبة الإسكندرية ودورها الحضاري في حفظ التراث الكلاسيكي وإنعاش الدراسات الأدبية» مجلة «البيان» الكويتية عدد ١٧٦ (نوفمبر ١٩٨٠)، ص ٨٠-٩٥، وقارن د. مصطفى العبادي: مكتبة الإسكندرية القديمة، مكتبة الأنجلو المصرية ١٩٧٧. وعن روح العصر الميلينيستي بوجه عام راجع د. لطفى عبد الوهاب يحيى: دراسات في العصر الميلينيستي، أبعاد العصر الميلينيستي، دولة البطلة، دار النهضة العربية بيروت ١٩٧٧.

(١٧) عن صناعة الورق ومواد الكتابة في العالم الإغريق الروماني انظر للمراجع المشار إليها في الحاشية

رقم ١.

٥٣٣

(١٨) البلياديس من في الأساطير الإغريقية بنات أطلس السبع من بليون وأسماءهن كما يلي: مايا (Maia) تايجيتي (Taygete) إيكتر، ألكيون (Alkyone) أستيريون (Asterope) كيلابتو (Kelaino) وميريون (Merope). طاردعن أوريون (Orion) حتى تحول معهن إلى نجوم. هذا ولقد أطلق اسم (La Pleiade) على مجموعة من شعراء فرنسا إبان القرن ١٦ م. وكان بينهم رونسا وبيلى.

(١٩) عن التراجيديات بعد يوريبيليس وطوال العصر الهيلينستى راجع:

G.M. Sifakis, *Studies in the History of Hellenistic Drama*, London 1967; G. Xanthakis-Karamanos, *Studies in Fourth Century Tragedy*, Akademia Athenon, Athens 1980; Webster, "Fourth Century Tragedy and the Poetics", *Hermes* LXXXII (1954), pp. 294-308.

Cleanthes, fragm. I, 6-13 (٢٠)

Erinna, fragm, I, 28-30; cf. Bowra, *Landmarks*, pp. 254-255 (٢١)

(٢٢) راجع الباب السابق

Callimachos, Epigr. 288 pf.; L.P. Wilkinson "Callimachus A.P. XII, 43", *CR* (N.S.) (٢٣)
XVII (1967), p.6

وعن نصوص كاليماخوس أنظر:

A.W. Mair-G.R. Mair, *Callimachus, Lycophron and Aratus*. Loeb Classical Library, 1921, reprint 1969

Tarn & Griffith, *Hellenistic Civilization*, p. 278 (٢٤)

G.L. Lawall, «Apollonius "Argonautica": Jason as anti-hero», *YCS* XIX (1966), pp. (٢٥)
119 ff., esp. p. 168

(٢٦) سبق أن عالج بنداروس أسطورة الأرجونوتيكا في البيشة الرابعة (آيات ٧٠ - ٢٦١). وعالجها الشاعر الرومان إبن القرن الأول الميلادى فاليريوس فلاكوس في ملحمة قرجيلية الطابع شكلا على الأقل وتحمل عنوان «الأرجونوتيكا». أما في العصر الحديث فقد أحيا الأسطورة ولهم موريس (١٨٣٤ - ١٨٩٦) في قصته الطويلة «حياة وموت ياسون». وعن ملحمة أبولونيوس بصفة خاصة أنظر:

G.W. Mooney, *The Argonautica of Apollonius Rhodius* (Introduction), Dublin 1912 reprint: Hakkert, Amsterdam 1964.

Theocritus, VII, 47-8. (٢٧)

(٢٨) نوقشت بجامعة القاهرة صيف ١٩٨٦ رسالة الدكتوراة التالية عن المصادر الأسطورية لأشعار ثيوكرتوس وأسلوبه الفني:

Ophelia Favez Riad, *Les Sources des Mythes dans les Idylles et les Epylles de Theocrite, ses innovations et ses inventions*. Univ. du Caire 1986.

(٢٩) عن مزيد من التفاصيل راجع:

A.S.F. Gow, *Theocritus*, Vol. I: Introduction, text, Translation; Vol. II Commentary etc., Cambridge 1952; cf. H.R. Fairclough, *Love of Nature among the Greeks and Romans* (Our Debt to Greece and Rome), Cooper Square Publishers Inc. New York 1963, pp. 150-179; cf. G. Chrysaphi, "Oude men hyle", *Theocritus' Eid. XXV Verse 275*, *Epetetris* (Athens 1979), pp. 157-161

وأنظر كذلك د. محمد صقر خفاجة : شعر الرعاة، دار الكتاب المصري ص ٢٤ وما يليها. وقارن لجران (ف . ا) : شعر الإسكندرية (ترجمة د. محمد صقر خفاجة) مكتبة النهضة المصرية، ص ١١٠ وما يليها. (٣٠) بوسعنا الآن أن نرجع القارئ إلى الدراسة التالية : سيد أحمد صادق، دراسة تحليلية لفن الميمية في العصر السكندري (رسالة ماجستير)، جامعة القاهرة ١٩٨٢. وأحدث ما نشر في هذا الموضوع هو كتاب عالم البردى اليوناني التالي :

B.G. Mandelaras, hoi Mimoi tou Heronda, 2nd ed. Kardamitsa, Athens 1986.

(٣١) عن تأثير الأدب السكندري في الأدب الروماني أنظر :

Higginbotham (ed.), Greek and Latin Literature A Comparative Study, passim.

(٣٢) الحروب المقدسة هي تلك التي شنها المجلس الأمفيكتيون لحماية معبد دلي وعقاب من تسول له نفسه تدنيسه. قامت الحرب الأولى في بداية القرن السادس والثانية حوالي عام ٤٤٨ أما الثالثة فهي الأخطر والأشهر وانطلقت في منتصف القرن الرابع.

(٣٣) راجع أعلاه حاشية رقم ١٢.

(٣٤) عن سير بلوتارخوس المقارنة وتأثيرها على شكسبير وعصر النهضة الأوروبية وكذا على أمير الشعر العربي أحمد شوق أنظر :

Ahmed Etman, "Cleopatra and Antony: A study in the Art of Plutarch, Shakespeare, and Ahmed Shawky" Athena 78 (Athens 1981), pp. 97-107.

وراجع الباب الأول حاشية رقم ٤٩.

P. Hibeh, I, 27

(٣٥)

(٣٦) د. أحمد عثمان : «المصادر الكلاسيكية لمسرح شكسبير»، ص ٢٠٣ وما يليها. وعن نشأة وتطور فن

القصة عند الإغريق راجع

B.E.Perry, The Ancient Romances. A Literary Historical Account of their Origins, University of California Press, 1967.

Tarn & Griffith, op.cit., pp. 239 ff.

(٣٧)

وعن الأدب السكندري بصفة عامة أنظر :

Webster, Hellenistic Poetry and Art, London, 1964.

وأنظر د. محمد حمدي إبراهيم : الأدب السكندري. دار الثقافة للطباعة والنشر ١٩٨٥، د. أحمد عثمان : «الأدب السكندري» سلسلة من المقالات نشرت بمجلة القاهرة الأسبوعية الأعداد ٣٦ - ٤٤ (أكتوبر - ديسمبر ١٩٨٥). وعن ترجمات حنين بن إسحق وتراث الإسكندرية الأدبي والعلمي، الفلسفي والطبي أقيمت ندوة دولية بجامعة الإسكندرية في الفترة من ٢٥ - ٢٧ مارس ١٩٨٦ ونأمل أن تنشر الأبحاث الهامة التي أقيمت بها قريباً. كما أقيمت بعض الأبحاث حول هذا الموضوع في المؤتمر الأول للجمعية المصرية للدراسات اليونانية والرومانية (٢٢ - ٢٤ نوفمبر ١٩٨٦ بالإسكندرية) وتأخذ أعمال هذا المؤتمر طريقها للنشر الآن.

قائمة منتقاة من المراجع*

أولاً: مراجع باللغة العربية

- د. أحمد عثمان : - «قناع البريختية. دراسة في المسرح الملحمي من جذوره الكلاسيكية إلى فروعه العصرية»، مجلة «فصول» القاهرية المجلد الثاني، العدد الثالث (أبريل - مايو - يونيو ١٩٨٢) ص ٦٩-٨٨.
- «بريخت بين التطهير الأرسطي والتنوير الذهني»، «المجلة العربية للعلوم الإنسانية». جامعة الكويت العدد السابع، المجلد الثاني (صيف ١٩٨٢) ص ١٢٦-١٥٦.
- «المصادر الكلاسيكية لمسرح شكسبير. دراسة في مقومات الكتابة الدرامية إبان العصر الإليزابيثي»، مجلة «عالم الفكر» الكويتية المجلد الثاني عشر، عدد ٣ (١٩٨١) ص ١٤٧-٢٢٨.
- المصادر الكلاسيكية لمسرح توفيق الحكيم، دراسة مقارنة. الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٧٨.
- «أغاني نقدية من هوميروس حول طبيعة الشعر ووظيفته»، مجلة «الثقافة» القاهرية عدد ٣٨ (نوفمبر ١٩٧٦) ص ٦٢-٦٦.
- «هيسودوس وطبيعة الشعر التعليمي»، مجلة «الشعر» القاهرية العدد ١٩ (يوليو ١٩٨٠) ص ٣٩-٤٥.
- «مهرجانات إحياء المسرح الإغريق»، مجلة «الكاتب»

* هذه القائمة لا تشمل كل المراجع المذكورة في الحواشي.

- القاهرة عدد ١٧٣ (أغسطس ١٩٧٥) ص ١٥٤-١٦٠
 وعدد ١٧٤ (سبتمبر ١٩٧٥) ص ١٥٥-١٦٠.
- «فايدرا. دراسة نقدية حول مسرح كل من يوريبيديس
 وسينيك وراسين»، مجلة «الكاتب» القاهرة عدد
 رقم ١٨٩ (ديسمبر ١٩٧٦) ص ٦٢-٨٣ وعدد
 رقم ١٩٠ (يناير ١٩٧٧) ص ٢٦-٤٤.
- كليوباترا وأنطونيوس. دراسة في فن بلوتارخوس
 وشكسبير وشوقي (الطبعة الثانية. على وشك الصدور).
- «على هامش الأسطورة الإغريقية في شعر السياب».
 مجلة «فصول»، القاهرة، المجلد الثالث العدد الرابع
 (يوليو - أغسطس - سبتمبر ١٩٨٣) ص ٣٧-٤٦.
- «أوديب بين أصوله الأسطورية ومهمومه الوطنية على
 خشبة المسرح المصري»، مجلة «البيان» الكويتية
 عدد ١٥٥ (فبراير ١٩٧٩) ص ١٦-٢٢ وعدد ١٥٦
 (مارس ١٩٧٩) ص ٥٢-٥٩ وعدد ١٥٧
 (أبريل ١٩٧٩) ص ١٤٦-١٥٦ وعدد ١٥٨
 (مايو ١٩٧٩) ص ٩٨-١٠٧.
- «طه حسين ومستقبل الثقافة الكلاسيكية في مصر»،
 مجلة «الكاتب» القاهرة عدد ١١٩ (أكتوبر ١٩٧٧)
 ص ٢٢-٣٢.
- «هرقل فوق جبل أويتا»، تأليف سينيك ترجمة وتقديم
 د. أحمد عثمان. سلسلة من المسرح العالمي الكويتية
 عدد رقم ١٣٨ مارس ١٩٨١.

د. لطفى عبد الوهاب يحى: «عالم هوميروس»، مجلة «عالم الفكر» الكويتية المجلد
 الثاني عشر عدد ٣ (١٩٨١) ص ١٣-٥٦.

٥٣٧

د. محمد حمدي إبراهيم: الأدب السكندري. دار الثقافة للطباعة والنشر، القاهرة ١٩٨٥.

د. محمد صقر خفاجة: هوميروس شاعر الخلود. مكتبة نهضة مصر، القاهرة ١٩٥٦.

- النقد الأدبي عند اليونان من هوميروس إلى أفلاطون. دار النهضة العربية، القاهرة ١٩٦٢.

د. مصطفى العبادي: مكتبة الإسكندرية القديمة، مكتبة الأنجلو المصرية ١٩٧٧.

د. يحيى عبد الله: «ميديا أو هزيمة الحضارة»، مجلة «عالم الفكر» الكويتية المجلد الثاني عشر عدد ٣ (١٩٨١) ص ٧٣-٩٠.

ثانيًا : مراجع بلغات أجنبية

- Adams (S.M.) : Sophocles the Playwright. Toronto 1957.
- Baldry (H.C.) : Ancient Greek Literature. London 1968.
- Idem : The Greek Tragic Theatre (Ancient Culture and Society) Chatto & Windus, London 1978.
- Bates (V.N.) : Sophocles, Poet and Dramatist. Philadelphia 1940.
- Bieber (M.) : The History of Greek and Roman Theater, Princeton, New Jersey Princeton University Press. Fourth Printing 1971.
- Bolgar (R.R.) : The Classical Heritage and its Beneficiaries. Cambridge University Press. Reprint 1973.
- Idem (ed.) : Classical Influence on European Culture A.D. 500-1500. (Proceedings of an International Conference held at King's College, Cambridge. April 1969) Cambridge at the University Press 1971.
- Bonnard (A.) : I Greek Civilization from the Iliad to the Parthenon. Translated by A. Lytton Sells. London, George Allen 1957.
II Greek Civilization from Antigone to Socrates. Translated by A. Lytton Sells. London, Allen & Unwin 1957.
- Bowra (C.M.) : Landmarks in Greek Literature. Weidenfeeld and Nicolson 1970.
- Idem : Greek Lyric Poetry from Alcman to Simonides. Oxford at the Clarendon Press 1961.
- Idem : Pindar. Oxford at the Clarendon Press 1964.
- Idem : Sophoclean Tragedy. Oxford 1944, reprinted 1970.
- Bury (J.B.) : The Ancient Greek Historians. New York, reprint 1958.
- Conacher (D.J.) : Euripidean Drama, Myth, Theme and Structure. Uni-

- versity of Toronto Press, London, Oxford University Press 1967.
- Cornford (F.M.) : From Religion to Philosophy. New York 1957.
- Davison (J.A.) : From Archilochus to Pindar. Papers on Greek Literature of the Archaic Period. Macmillan, New York 1968.
- Dover (M.J.) : Aristophanic Comedy. University of California Press. Berkeley and Los Angeles 1972.
- Driver (T.F.) : The Sense of History in Greek and Shakespearian Drama. Columbia University Press. New York-London 1960.
- Ehrenberg (V.) : From Solon to Socrates. Greek History and Civilization during the sixth and fifth centuries B.C., London - Methuen 1967.
- Idem : The People of Aristophanes. A Sociology of Old Attic Comedy, Basil Blackwell - Oxford 1951.
- Else (G.F.) : The Origin and Early form of Greek Tragedy. Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts 1967.
- Idem : Aristotle's Poetics: The Argument. Harvard University Press 1957.
- Etman (Ahmed) : The Problem of Heracles' Apotheosis in the "Trachiniae" of Sophocles and in "Hercules Oetaeus" of Seneca. A Comparative Study of the Tragic and Stoic Meaning of the Myth. A Thesis for the Ph.D. degree (in Greek with Summary in English), Athens 1974.
- Idem : "Cleopatra and Antony. A Study in the Art of Plutarch, Shakespeare and Ahmed Shawky", Athena 78 (Athens 1981) pp. 97-107.
- Farnell (L.R.) : The Cults of Greek States, V vols. Oxford University Press 1896-1909.
- Idem : Greek Hero-Cults and Ideas of Immortality, Oxford 1921.
- Ferguson (J.) : The Heritage of Hellenism. Thames & Hudson-London 1973.

- Flacelière (R.) : A Literary History of Greece (translated from French by Douglas Garman). A Mentor Book, The New American Library 1964.
- Flickinger (R.C.) : The Greek Theater and its Drama. The University of Chicago Press. 4th ed. reprinted 1965.
- Ghiron-Bistagne (P.) : Recherches sur les Acteurs dans la Grèce Antique, Paris-les Belles lettres, 1976.
- Grube (G.M.A.) : The Greek and Roman Critics. Methuen & Co LTD. 1965. University Paperback 1968.
- Guthrie (W.K.C.) : A History of Greek Philosophy. Cambridge University Press 1967-9.
- Idem : The Greeks and their Gods. London 1962.
- Idem : The Religion and Mythology of the Greeks. Cambridge Ancient History vol. II Ch. XL 1961.
- Haigh (A.E.) : The Tragic Drama of the Greeks. Dover Publications. Inc. New York, reprint 1968.
- Higginbotham (J.) ed. : Greek and Latin Literature. A Comparative Study. Methuen & Co. Ltd. 1969.
- Hight (G.) : The Classical Tradition. Greek and Roman Influences on Western Literature. Oxford at the Clarendon Press 1949.
- Huxley (G.L.) : Greek Epic Poetry from Eumelos to Panyassis. Faber and Faber, London 1969.
- Jebb (R.C.) : The Attic Orators. New York 1962.
- Jones (J.) : On Aristotle and Greek Tragedy. Chatto and Windus, London. Reprint 1980.
- Kirk (G.S.) : The Nature of Greek Myths. The Overlook Press, Woodstock, New York 1975.
- Kitto (H.D.F.) : Poiesis, Structure and Thought. Berkeley and Los Angeles 1967.
- Idem : Form and Meaning in Drama. Methuen, reprint 1964.

- Idem** : Greek Tragedy. A Literary Study. 3rd ed., London 1961, reprint 1973.
- Kordatou (I.)** : History of Ancient Greek Philosophy (in Greek), 5th.ed. Mboukoumane, Athens 1972.
- Lesky (A.)** : History of Greek Literature. Translated by James Willis and Cornelia de Heer. London 1966 *
- Idem** : Greek Tragedy. Translated by H.A. Frankfort with Foreword by E.G. Turner. London Ernest Benn Limited, New York 1967.
- Livingstone (R.W.)** : The Greek Genius and its meaning to us, 2nd ed. Oxford 1915.
- Lloyd-Jones (J.)** : The Justice of Zeus. California 1972.
- Mc Neill (W.H.)** : The Classical Mediterranean World. New York Oxford University Press 1969.
- & Sedlar (J.W.), edd**
- Marc (C.)** : The Human Thing: The Speeches and Principles of Thucydides. Chicago 1981.
- Mpezantakos (N.P.)** : The Notion of "metanoia" in Homer (changing one's mind & to have the sense of having done wrong). Ph d. Thesis in Greek with Summary in English. Athens University 1980.
- Murray (G.)** : The Literature of Ancient Greece. 3rd ed. The University of Chicago Press 1956.
- Nettleship (R.L.)** : Lectures on the Republic of Plato. Macmillan, London 1968.
- Nilsson (M.P.)** : A History of Greek Religion. Translated by F.J. Fielden. New York 1964.
- Idem** : The Mycenaean Origin of Greek Mythology. Cambridge 1932.
- Idem** : Cults, Myths, Oracles and Politics in Ancient Greece. New York 1972.

* عدنا أحيانا للترجمة اليونانية الحديثة لهذا الكتاب والتي قام بها تسوباناكيس A.G. Tsopanakis ونشرت طبعها الثانية عام ١٩٧٢ في سالونيك. واللغة الأصلية لهذا الكتاب هي الألمانية.

- Norwood (G.) : Pindar. University of California Press. Berkley, Los Angeles, London, reprint 1974.
- Idem : Greek Tragedy, 4th ed. London 1948, reprint 1953.
- Robert (F.) : La Littérature grecque (Que sais-je? no. 227), Presses Universitaires de France 1971.
- Romilly (J.De) : La tragédie grecque. Presses Universitaires de France 1970.
- Eadem : Time in Greek Tragedy. Ithaca (N.G.) Cornell University Press 1968.
- Rose (H.J.) : A Handbook of Greek Literature from Homer to the Age of Lucian. University Paperbacks, Methuen – London, reprint 1965.
- Idem : Outlines of Classical Literature for Students of English, London, Methuen & Co Ltd 1959.
- Taplin (O.) : Greek Tragedy in Action. Methuen & Co Ltd. 1978.
- Tarn (W.) : Hellenistic Civilisation, 3rd edition, University Paperbacks, Methuen-London 1966.
- Griffith (G.T.)
- Van Groningen (B.A.) : Traité d'Histoire et de Critique des textes grecs. (Translated into Greek by Odysseus Lampsides), Athens' Academy 1980.
- Wace (A.J.B) & Stubbings (F.H.) : A Companion to Homer. Macmillan 1962.
- Waldock (A.J.A.) : Sophocles the Dramatist, Cambridge 1951.
- Webster (T.B.L.) : An Introduction to Sophocles 3rd ed., Methuen 1969.
- Idem : Studies in Later Greek Comedy. New York 1970.
- Whitman (C.H.) : Sophocles. A study of Heroic Humanism. Harvard University Press, Cambridge Massachusetts 1951, reprint 1966.
- Ziaka (G.D.) : Aristote dans la Tradition Arabe (in Greek), Thessalonica 1980.

المحتويات

المقدمة	٥
صفحة	

الباب الأول

طبيعة الشعر الإغريق ووظيفته
من الملحمة إلى الشعر التعليمي

الفصل الأول : هوميروس المبدع الأول	١٧
١ - المصادر الشرقية والمشكلة الهومرية	١٧
٢ - الأسس الشفوية للتقنية الملحمية :	٣٠
(أ) وحدة الموضوع	٣٠
(ب) رسم الشخصيات	٥١
(ج) ناسوتية الآلهة والوهية البشر	٦٢
(د) المنشد الملحمي وطبيعة عمله قديمًا	
وحديثًا	٧٠
٣ - ما بعد هوميروس	٨٢
الفصل الثاني : هيسودوس : الإنسان الفرد والشاعر المعلم	٨٦
١ - ما بين الشعر الملحمي والتعليمي	٨٦
٢ - «الأعمال والأيام»	٩١
٣ - «أنساب الآلهة»	٩٩
٤ - ما بعد هيسودوس	١٠٣

الباب الثاني

الشعر الغنائى وإزدهار الذاتية

صفحة

الفصل الأول :	الشعر الغنائى ... معناه وأصوله	١٠٧
الفصل الثانى :	الشعر الإليجى والتعبير عن الذات فى إطار دولة المدينة	١١٥
الفصل الثالث :	الشعر الإيامى	١٣١
الفصل الرابع :	الأغانى الفردية	١٣٩
الفصل الخامس :	الأغانى الجماعية	١٥٦

الباب الثالث

الدراما قمة النضج الشعرى

الفصل الأول :	الولادة الطبيعية للدراما	١٨٥
١ -	أسطورة ديونيسوس والجذور الدرامية فى العقلية الإغريقية	١٨٥
٢ -	الديثورامبوس أو الجنين الدرامى	١٩١
٣ -	تأسيس وبدايات فن التراجيديات	١٩٩
الفصل الثانى :	التراجيديات : رؤية مأساوية للقضايا الإنسانية	٢٠٩
١ -	أيسخولوس محارب ماراثون وأبو التراجيديات	٢٠٩
٢ -	سوفوكليس واسطة العقد وقمة النضج	٢٥٦
٣ -	يوريبيديس والتمزق التراجيديات	٣٠٠

٥٤٥

صفحة

- الفصل الثالث : الكوميديا بين الميلاد السياسى والإستغراق الذاق ٣٣٢
- ١ - أريستوفانيس من الكوميديا القديمة إلى الوسطى ٣٣٢
- ٢ - مناندروس والكوميديا الحديثة أو التوقع فى الذات ٣٦٠

الباب الرابع

النثر وفنون التعبير عن عصر النضج والحكمة والبلاغة

- الفصل الأول : أدب الفلاسفة ٣٧١
- ١ - من الشعر إلى النثر ٣٧١
- ٢ - سقراط محاورًا ٣٧٩
- ٣ - أفلاطون متأرجحًا بين الشعر والفلسفة ٣٨٣
- ٤ - أرسطو باحثًا موسوعيًا ٣٩٩
- الفصل الثانى : علم التاريخ ٤٠٤
- ١ - من الأساطير إلى الحقائق ٤٠٤
- ٢ - هيرودوتوس أبو التاريخ ٤٠٧
- ٣ - ثوكيديدس مؤسس علم التاريخ ٤٢٠
- ٤ - كسينوفون يعود إلى حظيرة الأدب ٤٢٨
- الفصل الثالث : الخطابة أو فن الإقناع ٤٣١
- ١ - دور الخطابة فى الحياة الإغريقية ٤٣١
- ٢ - من أنتيفون إلى ديوسثينيس ٤٣٦

الباب الخامس

الأدب السكندري وأعراض الشيخوخة

صفحة

٤٥٣	١ - تدوين الأدب ودور مكتبة الإسكندرية
٤٦٧	٢ - المعركة الشعرية بين القديم والجديد
٤٩٨	٣ - أحوال النثر
٥٠٧	الخاتمة
٥١٢	قائمة بالمختصرات (المستخدمة في الحواشي)
٥١٣	الحواشي : الباب الأول
٥١٧	الباب الثاني
٥٢٠	الباب الثالث
٥٢٨	الباب الرابع
٥٣٢	الباب الخامس
٣٣٥	قائمة منتقاة من المراجع
٥٤٧	قالوا عن هذا الكتاب

قالوا عن هذا الكتاب

* «منذ بدأت مطالعة هذا الكتاب أحسست بمتعة حقيقية. فقد كانت سلاسة الأسلوب أشبه بأجنحة تحملني وسط حدائق نضرة هبجة. ووجدت إلى جانب رشاقة الأسلوب وعمقه وأصالته منهج أستاذ واع ودارس لموضوعه، حيث أنه كان يأخذني من نقطة إلى أخرى كما يأخذ الهادي المرشد ضيفه وسط المنعطفات... هذا كتاب لا غنى عنه في كل مكتبة وفي كل بيت».

د. ثروت عكاشة وزير الثقافة الأسبق

* «... الميزة الثانية للكتاب هي جاذبية العرض. فرغم أنه كتاب ليس بالقصير... إلا أنه كتاب شديد الإمتاع. وأعتقد أن القارئ الذي يمسه لا يضعه إلا كارهًا قبل أن ينتهي منه. أنا شخصيًا أمسكت به ولم أتركه إلا بعد أن إنتهيت منه... وأعتقد أنه لو سألتني أي من طلابي عن كتاب واحد باللغة العربية عن الأدب الإغريق عمومًا سيقع إختيارى على هذا الكتاب».

د. ماهر شفيق فريد. أستاذ الأدب الإنجليزي بجامعة القاهرة

* «هذا كتاب متخصص، يقرؤه ويفهمه كل من يعرف القراءة والكتابة».

خيرى شلى. الناقد والمبدع المعروف

* «الكتاب نجح بشكل ملحوظ في تقديم صورة علمية للأدب والشعر الإغريق، ومصادره، ومنابعه وأهم الآثار التي تركها».

فتحى سلامة. الناقد والمبدع المعروف

* «ثلاث مآثر تصدر هذا الكتاب... أولاً الوعي الكامل بإشكالية التعامل مع التراث، ثانيًا رد عوامل كثيرة وعناصر كثيرة في الموروث الكلاسيكى إلى مصادره الشرقية، ثالثًا عقد الصلة بين تراثنا العربى وبين هذا الموروث الإغريق».

د. عبد النعم تليمة. أستاذ النقد والأدب العربى بجامعة القاهرة

* «إن، إن ببساطة أقول إن المكتبة العربية تزدهر بهذا الكتاب».

د. يحيى عبد الله. أستاذ الدراسات اليونانية واللاتينية بجامعة القاهرة

* «بصفة عامة الكتاب عمل جاد، ويعد خليمة كبرى لقراء اللغة العربية في مجال التعريف بالشعر الإغريق، مع تميز الكتاب بالشمولية والإحاطة وحسن العرض ووضوح الأسلوب، ولعله من أفضل ما كتب باللغة العربية في هذا الموضوع حتى الآن».

د. مصطفى العبادى. رئيس قسم الحضارة اليونانية والرومانية بجامعة الإسكندرية

ANCIENT GREEK LITERATURE, A HUMAN AND UNIVERSAL LEGACY

By

**Ahmed Etman
Professor of Classics
Cairo University**

* "I experienced some precious time of true gratification when I started perusing this book. The eloquent style of the book made me fly in feathers over gorgeous gardens of fair blossom. Besides its eloquent, profound and original style, the methodology adopted by the author renders him both learned and well-read in the subject in question. The systematic line of thought expounded in this book functions as a guiding hand to the reader through the various topics tackled in this book. This book is quite indispensable to every library".

**Dr. Tharwat 'Okasha.
Ex-Minister of Culture.**

* "... The second merit of this book is its stimulating presentation. Though the book is rather voluminous, it is extremely arresting. Once you start reading the book, it is very difficult to lay it aside before finishing it. To speak of myself, I did not leave it before finishing it. ... If a student of mine asks me about the one book in Arabic on Greek literature in general, I will definitely recommend this book".

**Dr. Maher Shafiq Farid.
Professor of English Literature.
Cairo University.**

* "This is a specialized book, yet the layman can read it and assimilate it quite easily"

**Khairy Shalaby
Distinguished Critic and Creative Writer.**

* "The book has remarkably succeeded in expressing an academic view of the sources as well as the influence of Greek literature".

**Fathy Salama.
Distinguished Critic and Creative
Writer.**

٥٤٩

* "This book has three major merits... It deals with legacy quite proficiently, unveils the oriental origins of classical heritage and forges a link between our Arabic legacy and Greek tradition"

Dr. Abdul Moneim Tallima,
Professor of Arabic Literature and Criticism.
Cairo University.

* "This book can rightly be said to be the Arabic library object of pride".

Dr. Yrha Abdullah
Professor of Classics
Cairo University.

* "Generally speaking, this book is a remarkable work. It introduces Greek poetry to readers of Arabic. The book is comprehensive, all-embracing, well-presented and eloquent. It is one of the best books written in Arabic on Greek Literature so far"

Dr. Mustafa El-Abady.
Head of the Department of Classics.
Alexandria University.

١٩٨٧/٥٧٧٤	رقم الإيداع
ISBN ٩٧٧-٠٢-٢١٥٧-٠	الترقيم الدولي

٣/٨٦/٥٥

طبع بطابع دار المعارف (ج.م.ع.٠)

ANCIENT GREEK LITERATURE, A HUMAN AND UNIVERSAL LEGACY

By

**Ahmed Etman
Professor of Classics
Cairo University**



DAR AL-MAAREF